BERÜHMTE MUSIKER

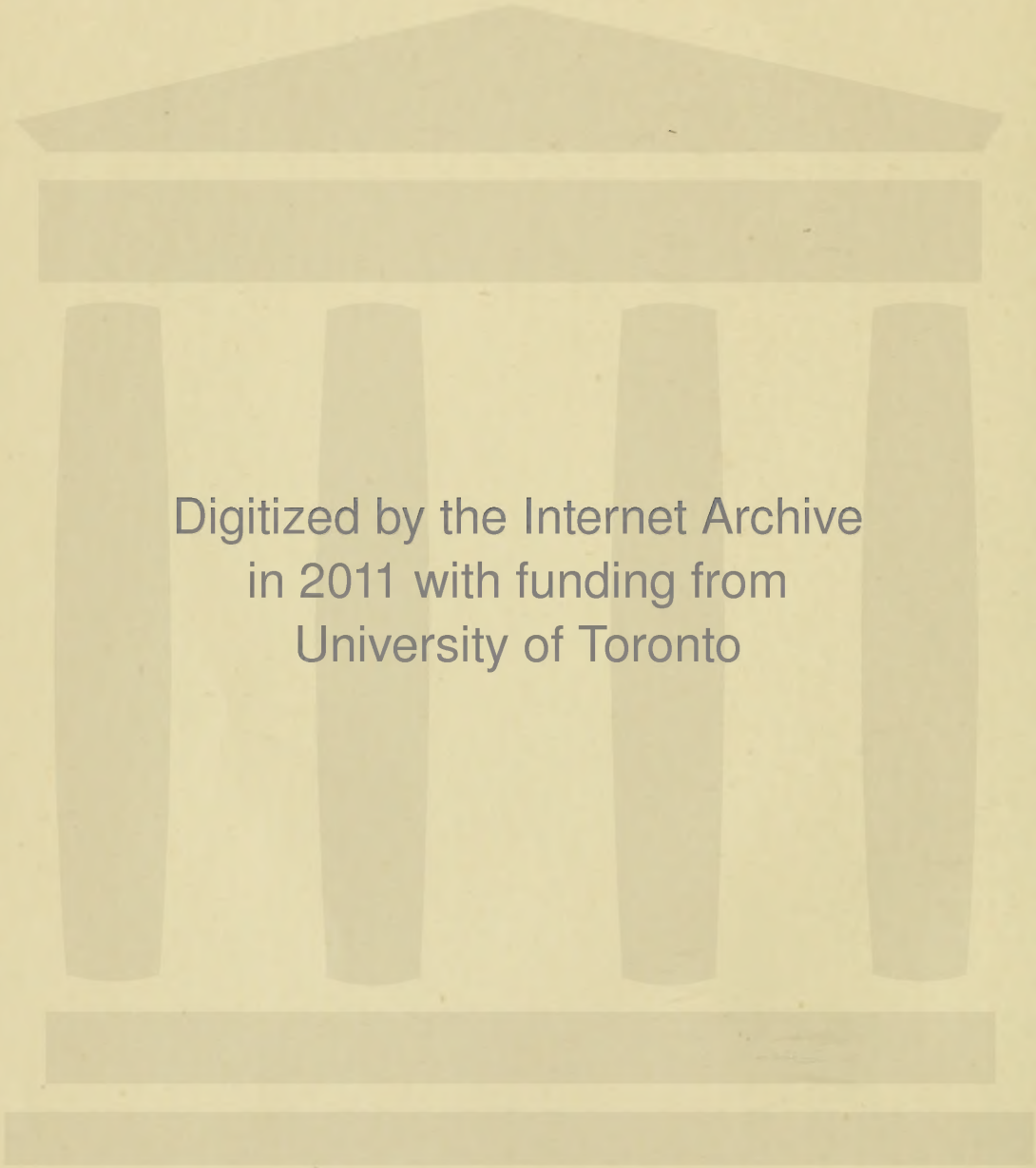
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 159 4

HEINRICH REIMANN

JOHANN SEBASTIAN BACH

ML
410
B1R3

SCHLESISCHE VERLAGSANSTALT
(VORMALS SCHOTTLAENDER) G·M·B·H/BERLIN


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/johannsebastianb00reim

BERÜHMTE MUSIKER

LEBENS- UND CHARAKTERBILDER

NEBST

EINFÜHRUNG IN DIE WERKE DER MEISTER

XVIII

JOHANN SEBASTIAN BACH

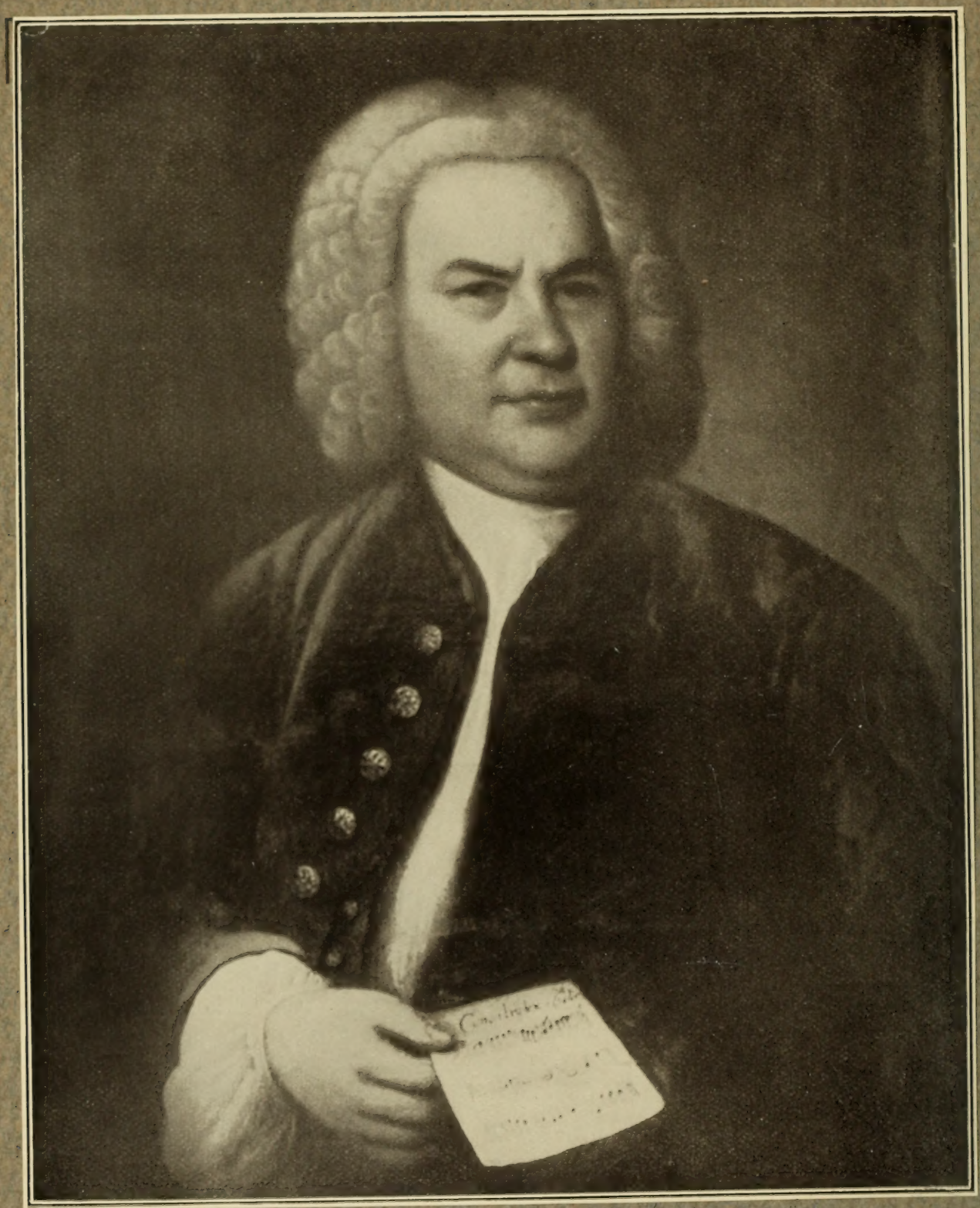
In dieser Sammlung erschienen illustrierte Biographien von:

Brahms von Prof Dr. H. Reimann
Händel von Prof. Dr. Fritz Volbach
Haydn von Dr. Leopold Schmidt
Loewe von Prof. Dr. Heinr. Bulthaupt
Weber von Dr. H. Gehrmann
Saint-Saëns von Dr. Otto Neitzel
Lortzing von G. R. Kruse
Jensen von A. Niggli
Verdi von Dr. Carlo de Perinello
Joh. Strauss von Rud. Freiherr von Procházka
Tschaikowsky von Professor Iwan Knorr
Marschner von Dr. G. Münzer
Beethoven von Dr. Th von Frimmel
Schubert von Prof. Rich. Heuberger
Schumann von Dr. Hermann Abert
Chopin von Dr. H. Leichtentritt
Mendelssohn-Bartholdy von Dr. E. Wolff

Demnächst erscheinen:

Mozart von Dr. Leopold Schmidt
Wagner von Dr. Richard Batka
Liszt von Bruno Schrader

J. S. Preuss, Königl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstrasse 43



Joh. Seb. Bach.

[illegible]

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

JOHANN SEBASTIAN BACH

VON

HEINRICH REIMANN

NACH DEM TODE DES VERFASSERS
DURCHGESEHEN UND ERGÄNZT VON BRUNO SCHRADER

133488
15/7/14

SCHLESISCHE VERLAGSANSTALT
(VORMALS SCHOTTLAENDER) G. M. B. H.
BERLIN

ML
410
B1R3.

Alle Rechte,
besonders das der Uebersetzung
vorbehalten.

Copyright 1912
by Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin.

INHALTS-VERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Vorwort des Bearbeiters 8

Jugend- und Lehrjahre (1685—1703) 9

Arnstadt — Mühlhausen — Weimar — Cöthen (1703—1722) . 13

Bach in Leipzig. Sein Tod. Kunst der Fuge und Musikalisches Opfer 23

Bachs Orgelkompositionen 32

Die Klavierwerke 45

Die Werke für Orchester und für Kammermusik 57

Die Kirchenkantaten und Oratorien 65

Die Passionen, Messen und Motetten 74

Systematisches Verzeichnis von Bachs Werken 81

VORWORT

Wer den Inhalt der folgenden Blätter mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt, wird leicht zur Erkenntnis gelangen, dass es dem Verfasser nicht im entferntesten in den Sinn gekommen ist, auf das grosse und — wie versichert wird — grundlegende Buch Spittas ein neues Büchlein zu pfropfen. Der Bach-Biographien nach Spitta gibt es genug; aber es fehlt an einer, die auf den gegebenen historischen Fundamenten den Stoff nach seiner ästhetisch-kritischen Seite hin von wesentlich anderen, d. h. freieren Gesichtspunkten aus, als solche bei Spitta zu finden sind, noch einmal durchmustert. Langjährige ausschliessliche Beschäftigung mit den Werken Bachs und im Anschlusse daran eine ununterbrochene praktische Tätigkeit auf dem Gesamtgebiete der Bachschen Kunst hatten mich schon vor einem Dezennium zu manchen anderen, und wie ich glaube, neuen Ergebnissen gelangen lassen. Wie sie aus der Praxis entstanden sind, sollen sie auch der „Praxis" dienen und für Musiker und alle, die sich in Bachs Werke einleben wollen, in der Form dieses Buches ein wirklich verlässlicher Wegweiser sein, der zu dem hohen Ziele hinleitet, Bach in seinen Werken zu erkennen, wie er wirklich ist, und nicht, wie er nach subjektiver, einseitiger, und oft dilettantischer, ästhetischer Kunstanschauung sein „müsste". Die Grundsätze also, welche für alle Monographieen dieser Sammlung massgebend gewesen sind, sind bei dieser dem grössten Meister aller Zeiten gewidmeten Schrift mit verdoppelter Gewissenhaftigkeit und Treue beobachtet worden. Und so hoffe ich zuversichtlich, dass die Aufnahme dieses Büchleins überall da keine ungünstige sein wird, wo man nicht Verstand und Gemüt an stolze „Traditionen" engherzig gefesselt hat, sondern für das Schöne, Erhabene und Wahre erglüht und sich begeistert, einerlei ob es den Namen „Bach" oder „Mozart", „Wagner" oder — „Liszt" trägt. Wer den einen dieser grossen Namen in den Himmel erhebt, um den andern in den Froschpfuhl zu verdammen, kann sicher nicht den Anspruch erheben, als objektiver Musikforscher zu gelten.

H. REIMANN

VORWORT DES BEARBEITERS

Leider überraschte der Tod den verdienstvollen Verfasser bei der Durchführung dieses Programmes. Es fiel daher dem Unterzeichneten zu, das Hinterlassene soweit zu ergänzen und abzuschliessen, dass dem Publikum ein den übrigen der Reihe angepasstes Buch dargeboten werden konnte. Er hatte dabei das biographische Kapitel über Bachs Leipziger Periode, das über die Klavierwerke und das über die Orchester- und Kammermusik ganz zu schreiben, wobei er sich indessen bei den Klavierwerken oft auf Reimanns Vorarbeit stützen und manches direkt übernehmen konnte. Ferner waren die letzten beiden Kapitel (Kirchenkantaten, Oratorien, Passionen usw.) zu ergänzen, und zwar das letzte stark. Ganz ohne Zutat konnte hingegen dasjenige über die Orgelwerke bleiben. Die „weltlichen" Kantaten wurden hingegen nicht ausdrücklich behandelt. Sollte das Publikum danach verlangen, so wird dem Rechnung getragen werden in der zweiten Auflage, durch deren baldige Notwendigkeit das Andenken Heinrich Reimanns sinnig geehrt werden könnte.

Zu danken ist an dieser Stelle der Berliner Kgl. Bibliothek bezw. dem verehrten Prof. Dr. Kopfermann für das Entgegenkommen, durch das ein Teil des Bilderschmuckes ermöglicht wurde.

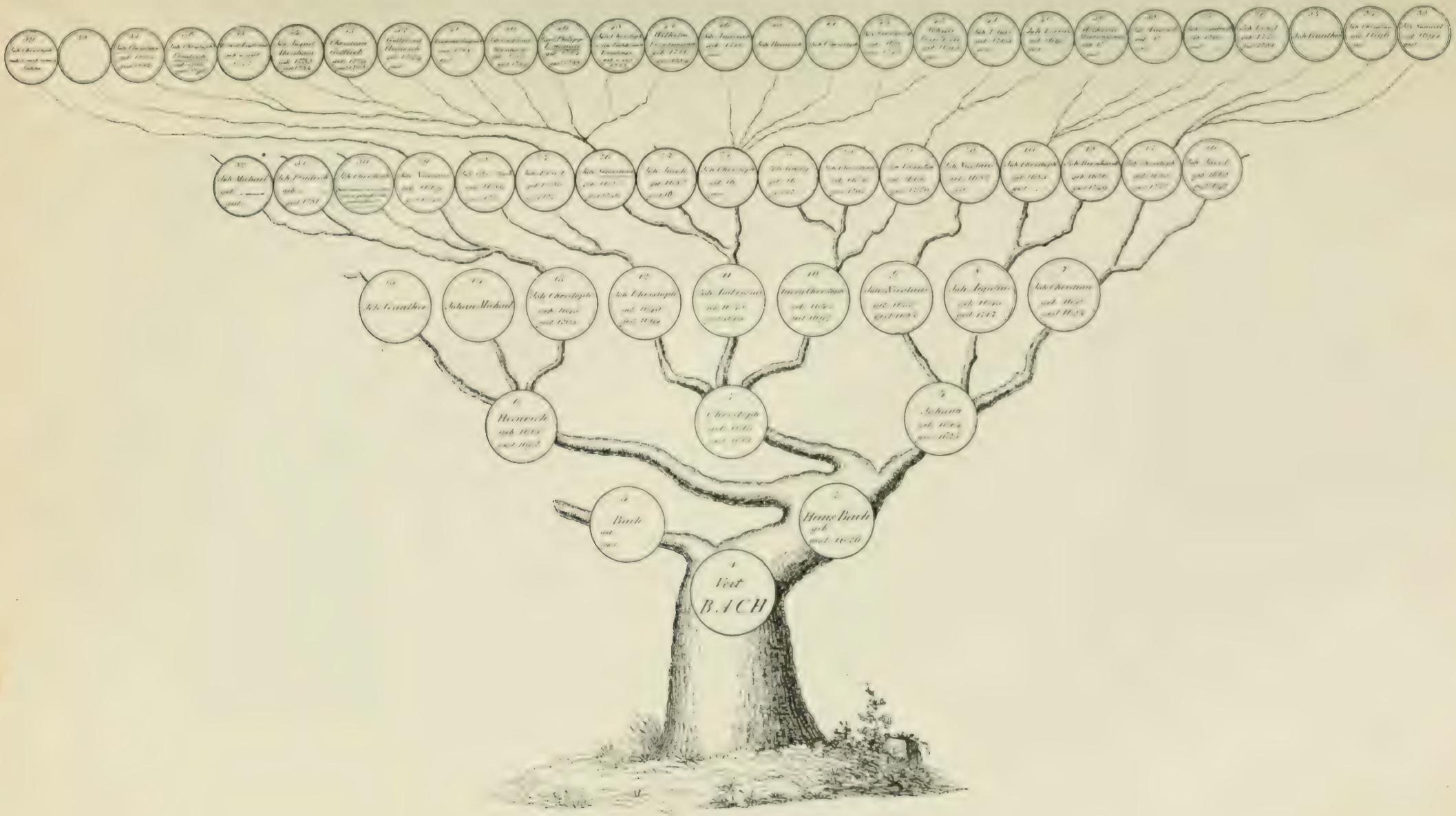
BRUNO SCHRADER

Eisenach

Jugend- und Lehrjahre (1685—1703)

In Eisenach, dem kleinen thüringischen Landstädtchen, das sich malerisch zu Füssen jener sagenberühmten, alten, deutschen Kulturstätte der Wartburg dahinzieht, wurde am 21. März 1685 Johann Sebastian Bach geboren. Er gehörte einer alten, wohlangesehenen, über Thüringen und Franken weitverzweigten Familie an, deren Mitglieder seit ca. 1520 fast ausnahmslos aus „Kunstpfeifern", also Musikern von Fach, bestanden und allenthalben — wie in Arnstadt, Gotha, Schweinfurt, Meiningen, Erfurt, Ohrdruf, Schwarzburg — Stellungen als Ratsmusikanten, Obertürmer, Organisten bekleideten oder das Gewerbe der Instrumentenbauer betrieben. Seit etwa der dritten Generation vor dem grossen Johann Sebastian führten fast alle den Vornamen Johann, gewissermassen als ein äusseres Merkzeichen für das unter ihnen besonders stark ausgeprägte Gefühl der inneren Familienzusammengehörigkeit. So waren denn auch Heiraten unter den Verschwägerten der Familie sehr häufig, und im besondern wird als Kuriosum erzählt, dass Johann Sebastians Vater, Johann Ambrosius, seinem Zwillingsbruder, Johann Christoph in Arnstadt, nicht bloss an Ansehen und Gestalt zum Verwechseln ähnlich war, sondern auch an Charakter und Geistesgaben, insonderheit musikalischen, ganz merkwürdig glich. Wurde einer dieser Zwillingsbrüder krank, so erkrankte auch der andere und als Johann Christoph starb, folgte nach etwa anderthalb Jahren (1695) auch Johann Ambrosius, der Vater Johann Sebastians.

Seit 1671, also 24 Jahre, hatte er in Eisenach als Ratsmusikant — er spielte die Altgeige — gewirkt; seine Gattin Elisabeth, geb. Lämmerhirt, hatte



Stammbaum der Familie Bach

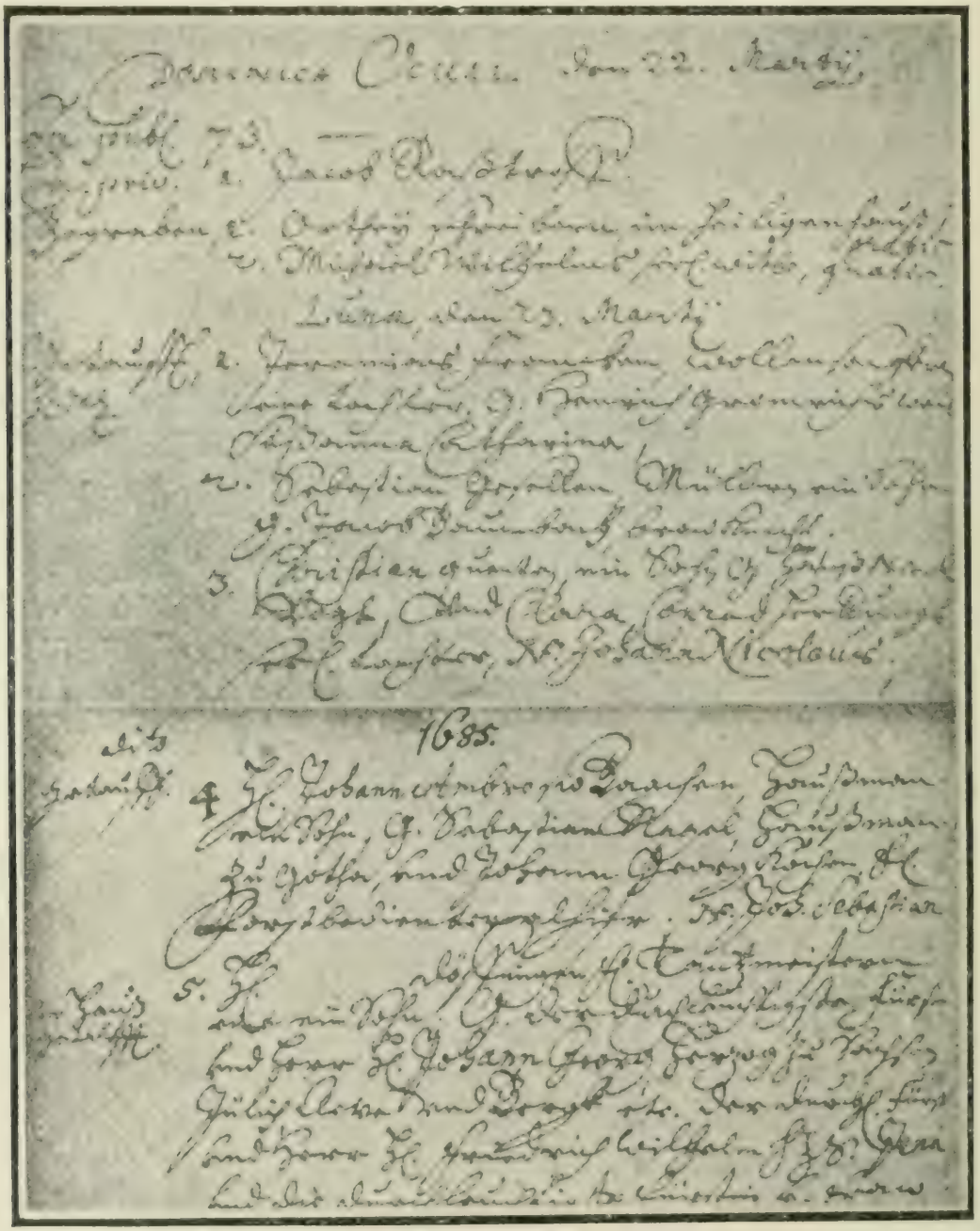
ihm sechs Söhne und zwei Töchter geboren und 1694 das Zeitliche gesegnet. Kaum sieben Monate nach dem Tode seiner Gattin schloss Johann Ambrosius, dem Familienbrauche folgend, ein neues Ehebündnis, das er jedoch nur wenige Wochen überleben sollte, denn er starb wie angegeben.

Dem ältesten der überlebenden Söhne Johann Ambrosius', Johann Christoph (geb. 1671), fiel nun die Sorge um den damals zehnjährigen jüngsten Spross der Familie, um Johann Sebastian, anheim. Johann Christoph hatte Pachelbels Unterricht genossen und war Organist in Ohrdruf. Dorthin in das Haus seines ältesten Bruders kam nun Johann Sebastian. Er trat in die Quarta des Lyceums ein und gehörte hier nicht bloss zu den jüngsten, sondern auch zu den besten Schülern seiner jeweiligen Klasse, bis er, ehe noch das Lyceum vollständig absolviert war, im März 1700 die Anstalt verliess und nach Lüneburg übersiedelte. Dieses vorzeitige Verlassen des Lyceums vor dessen vollkommener Absolvierung ist auffällig. Fast scheint es, als ob die kärglichen häuslichen Verhältnisse seines Bruders, vielleicht auch dessen etwas alterstolzes, herbes Verfahren gegen den jungen Sebastian, diesen zu jenem Entschlusse bestimmt hätten. Bekannt ist die Erzählung von Johann Christophs Notenheft, das Kompositionen Pachelbels, Frobergers, Kerlls und anderer Meister enthielt und den Gegenstand glühendster Sehnsucht Johann Sebastians bildete, aber

Lüneburg

von dem älteren Bruder mit peinlichster Sorgfalt gehütet wurde. Trotzdem gelang es, den köstlichen Schatz aus dem mit einem Gitter versehenen, verschlossenen Schranke zu entnehmen und die herrlichen Orgelstücke heimlich — in mondhellen Nächten — zum Teil abzuschreiben, bis der Bruder den „Frevel" entdeckte. Diese bekannte Anekdote beweist jedenfalls, dass auf Sebastian im Hause seines Bruders ein gewisser Druck und Zwang lastete, der seinem Kunsteifer hemmend entgegentrat. Davon wollte, musste er sich befreien; und so erklärt sich denn auch jener, den starken und festen Charakter Sebastians bereits deutlichst ankündigende Entschluss, nach Lüneburg zu gehen, vom Bruder unabhängig auf eigenen Füssen zu stehen und sich selbst seine Zukunft zu schmieden. An der Michaeliskirche zu Lüneburg, wo Sebastian nunmehr „Mettenschüler" wurde, stand die Kirchenmusik in hoher Blüte, und auch der Organist dieses Gotteshauses, Löw, ein Freund Heinrich Schützens, galt als ein gar tüchtiger Meister. An der Johanniskirche wirkte im gleichen Amt Georg Böhm, ein Schüler des grossen würdigen Hamburger Musikers Adam Reinken und selbst ein feinsinniger, sehr gewandter Künstler. Zweifellos wurde durch Böhm Bachs Aufmerksamkeit auf Reinken gelenkt, und so unternahm denn der junge Michaelisschüler und Künstler wiederholt von Lüneburg Fussreisen nach Hamburg, um Reinken spielen zu hören. Dieser Meister selbst repräsentiert aber einen der letzten und bedeutendsten Ausläufer der alt-

holländischen Meisterschule Sweelincks, und so geschah es, dass sich in Johann Sebastian Bach die Vertreter zweier verschiedenen Richtungen der Orgelkunst berührten: der süddeutschen (bezw. thüringischen), durch Pachelbel. den Erfurter und später Nürnberger Meister und Lehrer Johann Christophs, und der norddeutschen, durch Reinken, dem sich später noch der Einfluss des aus derselben Schule stammenden Lübecker Organisten Buxtehude zugesellte. Beide Richtungen strömen, wie erwähnt, in Johann Sebastian Bach zusammen und gelangen in ihm zu einem universalen nnd in der Geschichte des Orgelspiels n'e wieder erreichten — und auch wohl nie wieder erreichbaren — Höhepunkte.

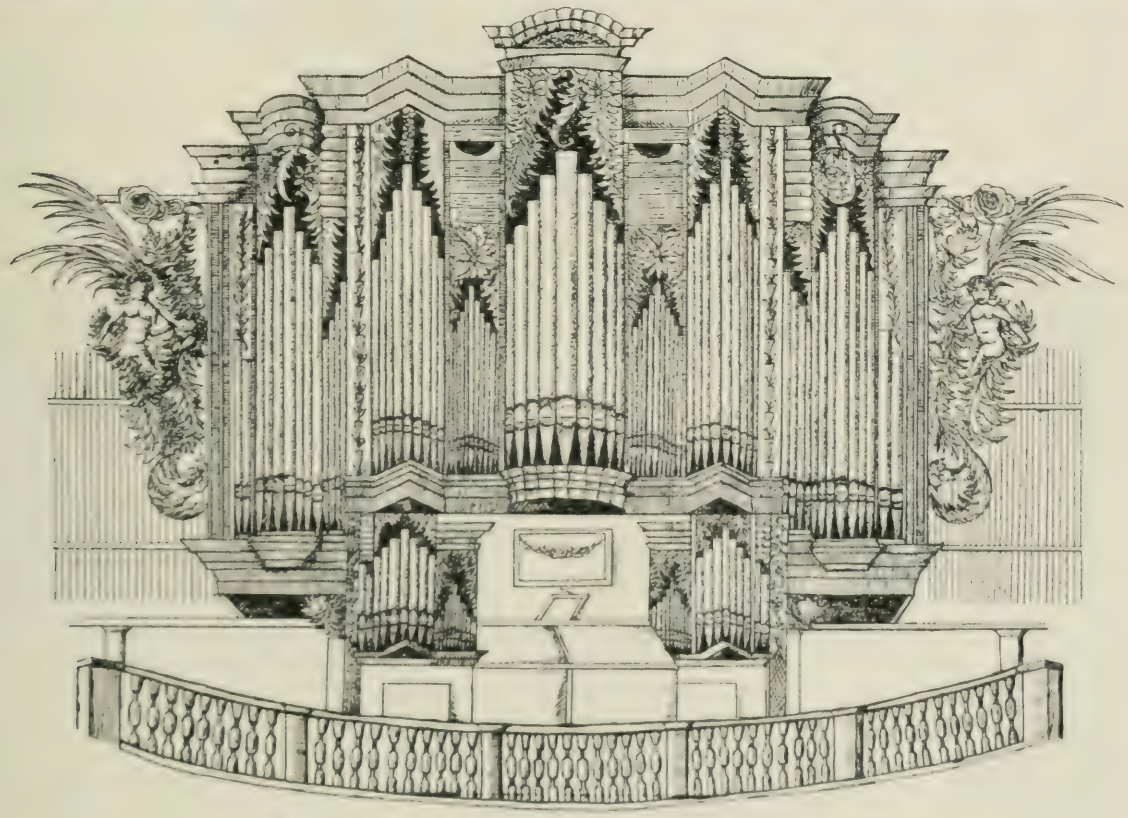


Eintragung über Joh. Seb. Bachs Taufe im Kirchenbuche

Arnstadt

Arnstadt — Mühlhausen — Weimar — Cöthen (1703—1722)

Die Michaelisschule in Lüneburg wurde 1703 absolviert; aber zum Studium auf der Universität fehlten Bach die Mittel. Kurz entschlossen nahm er, da er auf der Violine ebenso tüchtig wie auf der Orgel war, eine Stelle in der Privatkapelle des jungen Herzogs Johann Ernst als Violinist an, bis kurze Zeit dar-



Bachs Orgel in der Neuen Kirche in Arnstadt

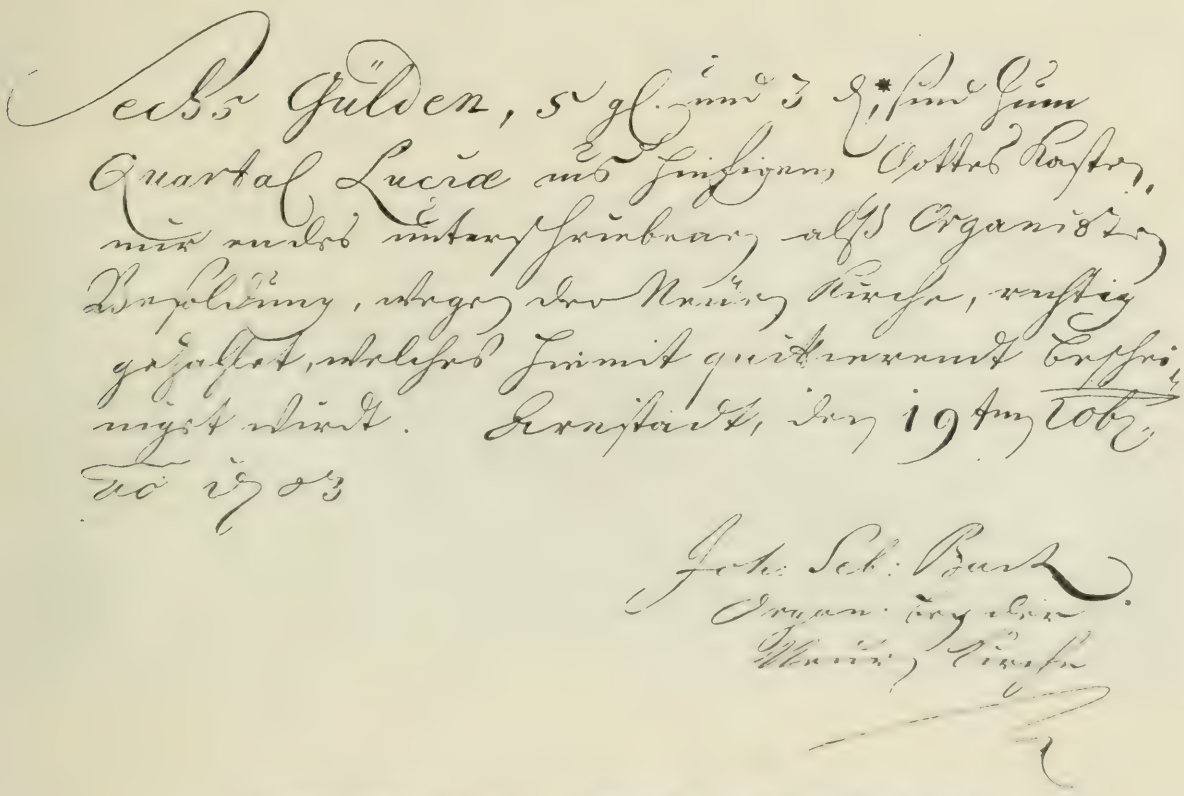
auf ein ehrenvoller Ruf den damals 18jährigen als Organisten an die neue, Kirche in Arnstadt führte. Eifrigste Studien und fortgesetzte Uebungen auf seinem Lieblingsinstrument beschäftigten ihn hier vollständig und erweckten in ihm den sehnlichsten Wunsch, den Lübecker Meister Buxtehude zu hören und von ihm zu lernen. Er erhielt zu diesem Zwecke einen vierwöchentlichen Urlaub und wanderte nach Lübeck. Buxtehudes Art und seine hohe Meisterschaft gewann einen tiefgehenden Einfluss auf Bach und fesselte ihn dergestalt,

dass er — Arnstadt ganz vergass, seinen Urlaub um das vierfache überschritt und deshalb in argen Zwiespalt mit dem Arnstädter Konsistorium geriet. Ueberhaupt war man mit seiner Art die Orgel zu traktieren, wegen der vielen neuen und „wunderlichen Variationes" und der vielen „fremden Töne", die er „eingemischet und dadurch die Gemeinde confundiret", gar nicht recht zufrieden. Und täuscht man sich nicht, so scheint die Klage des Arnstädter Konsistoriums nicht ganz unbegründet gewesen zu sein. Bach „kolorierte" damals ungemein viel. Das zeigen fast alle seine Erstlings-Kompositionen für Orgel — Präludien, Toccaten wie Orgelchoräle. Seine Harmonien aber sind — wie z. B. die Partite über „O Gott, du frommer Gott", „das kleine harmonische Labyrinth", lauter Jugendkompositionen, beweisen — höchst überraschend und zum mindesten seltsam. Für die damalige Zeit und die Ohren der biederen Arnstädter aber waren sie jedenfalls unerträglich. Wie die Verhältnisse nun lagen, schien es ihm am geratensten, sich eine andere Stelle zu suchen. Er fand sie in Mühlhausen an der Kirche Sankt Blasii. Gleich nach der Uebersiedlung in seine neue Heimat gründete er sich eine Häuslichkeit, indem er Johann Michael Bachs (Stammb. 14) jüngste Tochter Maria Barbara, also seine Base, heimführte. Mühlhausen, die Stadt, wo Johann Eccard, Johann Rudolf und Johann Georg Ahle gewirkt hatten, war damals ein musikalisch sehr regsamer Ort. Obwohl nur zum Organistendienst verpflichtet, wollte Bach doch in seinem Bestreben, die kirchliche Kunst zu fördern, nicht hinter seinen ruhmvollen Vorgängern zurückbleiben. Noch heut besitzen wir ein merkwürdiges Denkmal dessen, was er erstrebte, in Gestalt der für die Ratswahl in Mühlhausen am 4. Februar 1708 geschriebenen Kantate (No. 71): „Gott ist mein König." Es ist keine Kirchenkantate; der Choral steht deshalb noch nicht im Mittelpunkte des Ganzen, wie wohl er nicht fehlt; der 2. Satz (Aria) bringt eine Durchführung einer Bachschen

Rathaus in Mühlhausen

Lieblingsmelodie: „O Gott, du frommer Gott“ zu einem Tenorsolo; aber welche Formgewandheit, welche tiefe Durchdringung des poetischen Stoffes mit echt musikalischem Geiste, welche Kühnheit in der Anwendung der Mittel, welch geniale Züge in der Gesamtanlage des Werkes im einzelnen! Wenn am Schlusse des „Coro pleno“: „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben“ alle vier Stimmen sich im Einklange zu der eintönigen Melodie auf die drei Töne c—des—c—b—c vereinigen, so ist damit der Eindruck des Angstvollen, Schaurigen in geradezu packender Weise getroffen.

Aber Bachs Bemühungen, die kirchliche Kunst in Mühlhausen zu fördern, stellte sich der Pietismus seines geistlichen Vorgesetzten hindernd in den Weg. Des älteren (Johann Rudolf) wie des jüngeren (Johann Georg)



Facsimile einer Quittung Bachs aus der Arnstädter Zeit

Ahle „geistliche Arie“ mit Instrumentalritornellen am Anfang und am Ende, also in der schlichtesten Form, war die Musik nach dem Herzen der Pietisten in und ausserhalb Mühlhausens. Das war nun freilich ein allzuenges Gebiet für Bachs allumfassendes Genie. Dazu kam, dass Bachs Familientraditionen, der Geist im Ohrdrufer Lyceum, seine Umgebung in Arnstadt nichts weniger als dem Pietismus zugeneigt gewesen waren. Aber nicht bloss der Künstler, der durch jene Richtung in der Entfaltung seiner Kraft gehindert wurde, sondern auch der Mensch fühlte sich in seiner Umgebung zu Mühlhausen nicht recht wohl. Den Pietisten war diese neue „Kirchenkantate“, in welcher sich die künstlerischen Kräfte freier regten und in welche Formen der dramatischen Musik aufgenommen waren, ein Greuel. Mit dem Inhalt der Oper verdammte man deren „Formen“, also das ganz und gar Aeusserliche und Unwesentliche derselben, und die weitere Konsequenz hätte schliesslich wohl dazu führen müssen, auch die gesamte Musik und damit alle und jede Kunst aus der Kirche zu verbannen. Denn auch die „Motette“, in der Weise wie sie Eccard ge-

schaffen, und die „Arie“ Ahles stammten aus einer ganz und gar weltlichen Form: dem Liede. Ja, ihre Urbilder aus dem 16. Jahrhundert, die zahlreichen, kunstvoll gesetzten Liedersammlungen, waren sehr oft noch viel schlimmer als weltlich, viel frivoler und sinnlicher als je ein Recitativ oder eine Opernpartie in jener Zeit gewesen sind. Mit dieser Art zelotischen Pietismus liess sich nicht paktieren — und das war für Bach das betrübendste. Denn in seinem Innern lebte und webte trotz allem manches, was ihm dem Pietismus näherte. So inbrünstig wie die Pietisten versenkte auch er sich in die Bibelworte, und seine Kunst entfaltete sich nie edler, freier und schöner, als wenn sie im Sinne Speners von der Freudigkeit des Sterbens, von der Wonne der Seele und ihrer Vereinigung mit Christus durch den Tod des Leibes singen und jubilieren konnte. Aber er sah, dass er „ohne Verdriesslichkeit anderer“ seine schönen und grossen Pläne nicht ausführen könne, und deshalb wandte er sich wieder nach Weimar, zum grossen Leidwesen des Mühlhausener Rats, der Bach als Mensch wie als Künstler hochschätzte.

Das Residenzschloss in Weimar

In Weimar wirkte er als „Hoforganist“ und „Kammermusikus“ neun volle Jahre in den glücklichsten Verhältnissen. Die Sonne Weimars, die zwei Jahrhunderte lang soviel Grossem und Grösstem leuchten sollte, war damals bereits in dem kirchlich gesinnten, aber dem Pietismus feindlichen Herzog Wilhelm Ernst aufgegangen. Als Bach nach Weimar kam, war der Fürst 46 Jahre alt. Die Sorge um das Kirchen- und Schulwesen seines Landes, die Förderung der Wissenschaften und insbesondere der kirchlichen Kunst betrachtete er als die Hauptaufgabe seines fürstlichen Amtes. Er legte den Grund zur Weimarischen Bibliothek und liess im Jahre 1696, mehr dem Zuge der Zeit als der eigenen Neigung folgend, ein Opernhaus erbauen. Sein Hauptinteresse blieb indessen der Kirchenmusik zugewandt, und Bachs herrliche Kunst gerade auf diesem Gebiete sich immer grösser und schöner entfalten zu sehen, war seine höchste Lebensfreude. Für den jungen Meister aber war die Gunst des Fürsten ein besonderer Antrieb zu einer ausserordentlich reichen Tätigkeit, zunächst au dem Gebiet der Orgelmusik.

„Hier in Weimar“, so berichtet Bachs Schüler Mizler, „hat er die meisten seiner Orgelstücke gesetzt.“ Von ihnen müsste also jetzt hier die Rede sein.

Hochedle, Veste und Hochgelahrte,
auch Hochweise Herren,

Insonders Hochgeehrteste Herren Patroni.

Ew: Hochedl: ist albereit bekant, welcher
gestalt ich und mein Bruder, Joh: Jacob
Bach (so in Königl: Schwedischen Diensten
ist) Miterben bey der Lemmerhirtischen
Verlassenschafft seynd. Weil ich nun eüsser-
lich vernehme, daß die andern Ihre Miterben
gesinnet seyn, einen process über solche
Verlassenschafft anzuspinnen, gleichwohl aber
mir und meinem abwesenden Bruder
damit nicht gedienet ist, indeme nicht ge-
sinnet bin das Lemmerhirtische Testament
rechtlich anzufechten, sondern mit deme
zufrieden bin, was mir und meinem Bruder
darinne gegönnet und verordnet worden,
maßen ich vor mich und sub cautione
rati nomine meines Bruders hiermit
allen process-wesen Krafft dieses re-

nuncüret und mit gewöhnlicher protestation
verwahret haben will: So habe diesem nach
es vor nöthig erachtet, solches an Ew:
Hochedl: dienstl: zu eröffnen, mit ge-
horsamster bitte, diese meine respective
renunciation und protestation hoch-
geneigt anzunehmen, und die mir und
meinem Bruder noch zukommenden Erb-
schafft quotas, so wohl von deme, was al-
bereit in deposito liegen als was noch
künfftig deponiret werden möchte, hoch-
gütigst abfolgen zu lassen, welche hohe
Faveur ich mit ergebensten Dancke
erkenne und dafür beharre

Ew: Hochedl:

Cöthen. d. 15. Martii
ao: 1722.

ergebenster Diener
Joh: Lib: Bach
[illegible]
[illegible]

Allein bei der grossen Schwierigkeit, die es macht, die chronologische Folge der einzelnen Orgelkompositionen, wie der Werke Bachs überhaupt, mit Sicherheit zu fixieren und in jedem einzelnen Falle zu entscheiden, was er in Arnstadt, Weimar, Cöthen oder Leipzig geschrieben habe, ziehen wir vor, die Werke des Meisters nach den einzelnen Gruppen gesondert, jedesmal im Zusammenhange zu behandeln.

Nun war aber Bach in Weimar nicht bloss als Hoforganist, sondern auch als „Kammermusikus" und (seit 1714) sogar als Konzertmeister, mit erhöhtem Gehalte angestellt, und des Herzogs höchst talentvoller und auch als Komponist gar nicht unbedeutender Neffe Johann Ernst, der Bach bereits 1703 in seine Privatkapelle berufen hatte, ist gewiss direkt oder indirekt Veranlassung gewesen, dass Bach sich die Formen der italienischen Kammermusik gründlichst zu eigen machte und zu eigenen Schöpfungen auf diesem Gebiete verwertete. Auch von all diesen zahlreichen hier in Weimar, namentlich aber später in Cöthen verfassten Werken wird besser im Zusammenhange gehandelt werden. Nicht minder von den „Kirchenkantaten" in jener neueren, die Formen der italienischen Musik, also Recitative, Arien, Duette, Terzette, Instrumentalsymphonien und Chöre enthaltenden Art, die Bach nach dem Vorgange Keisers, Matthesons, Telemanns adoptierte, aber dadurch gänzlich reformierte und zu einer ungeahnten Höhe brachte, dass es den „Choral" in der einfachen wie in der kunstvoll behandelten Form zum ersten und wichtigsten Bestandteile, zum Zentral- und Brennpunkte dieser religiösen Musik machte und dieselbe damit zur reinsten und idealsten „Kirchenmusik" erhob. Unter den Kirchenkantaten, die mit Sicherheit in die Weimarer Periode fallen, ragt der „Actus tragicus" („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit") bereits als ein Höhepunkt im gesamten künstlerischen Schaffen Bachs überhaupt hervor. Ein besonders ergreifender Trauerfall, der Bach tief bewegte, muss es gewesen sein, der ihn zu diesem einzig erhabenen und unbegreiflich herrlichem Wunderwerke begeistert hat — das scheint mir zweifellos. Und so vermute ich denn, dass des Bach befreundeten Herzogs Johann Ernst († 1715) Ableben der Anlass für die Komposition des „Actus tragicus" gewesen sein mag.*) Mit dieser Vermutung stimmt die Tatsache überein, dass der regierende Herzog Wilhelm Ernst 1715 — also im Todesjahre Johann Ernsts — die Anordnung traf, dass in der Schlosskirche regelmässig allwöchentlich eine „Kirchenmusik" nach Art der Neumeisterschen Kirchenkantaten in Hamburg stattfände. Bach war, wie wir bereits aus seinen Mühlhauser Erlebnissen wissen, ein entschiedener Anhänger der von dem Pastor der Jacobikirche in Hamburg, Erdmann Neumeister, begründeten und von den Pietisten so streng verurteilten Kantatenform. Für ihn und seine eigenste innerste Begabung konnte nichts erwünschter sein, als jene Bestimmung des Herzogs, die bereits Ostern 1715 zur Tat wurde.

Es traf sich nämlich gut, dass ein Textdichter für diese Kantaten in Weimar lebte: der Sekretär des Oberkonsistoriums und Bibliothekar des Herzogs Salomo Franck († 1725), ein Mitglied der „fruchtbringenden Gesellschaft" und ein Dichter im Sinne und Geiste Erdmann Neumeisters, voll wahrer, edler, zumeist sanfter Empfindung und in seinen dichterischen Formen ohne Tadel. Aus dem ersten Jahrgange 1715/16 der Franckschen Kantaten (Evangelisches An-

*) Die Quelle hierfür ist eine Programmabhandlung Const. Bellermanns, Rektors zu Minden v. Jahre 1743.

dachtsopfer, Weimar o. J.) hat Bach — ungewiss ob bereits in Weimar, wie Spitta annimmt, neue Kantaten komponiert. Auch an Gelegenheiten zur Komposition weltlicher Kantaten fehlte es nicht. Ein solches Gelegenheitsstück schuf Francks und Bachs gemeinsame Tätigkeit zur Feier eines grossen Kampff-Jagen, das zu Ehren des Geburtstages des dem Herzog Wilhelm Ernst befreundeten Fürsten Christian von Weissenfels veranstaltet wurde. Die Kantate in mythologisch-allegorischer Form („Diana, Endymion, Pan und Pales") ist dadurch bemerkenswert geworden, dass eine Arie des Pales, allerdings in starker Umarbeitung und Erweiterung, in die Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebet" aufgenommen wurde: es ist das allgemein bekannte, leider zumeist in arger Verstümmelung vorgetragene Stück „Mein gläubiges Herze".

Im übrigen verlief das Leben am Hofe zu Weimar in stiller Einförmigkeit. Einige Abwechslung brachten die Kunstreisen, die der junge Meister in der Regel zur Herbstzeit unternahm. So spielte er (1714?) in Kassel vor dem Erbprinzen Friedrich, den er so begeisterte, dass er einen kostbaren Ring vom Finger zog und dem Wundermanne schenkte.*) Bald darauf wurde er nach Halle berufen, wo in der Liebfrauenkirche eine neue grosse Orgel von 63 Stimmen gebaut werden sollte. Bachs Kunst als Orgel- und Kantatenkomponist, nicht minder seine Persönlichkeit übten hier eine so starke Wirkung aus, dass man sich bemühte, ihn als Nachfolger Zachaus — des Lehrers Händels — für das Organistenamt an jener Kirche zu gewinnen. Allein unangenehme Vorkommnisse nötigten Bach, energisch abzulehnen. Nichtsdestoweniger finden wir ihn alsbald, d. h. nach Vollendung des Orgelbaues, wiederum behufs Prüfung und Abnahme der Orgel in Halle. Anfang Dezember 1714 besuchte er zum ersten Male Leipzig, die Stätte seiner späteren und eigentlichsten Wirksamkeit. Im Gottesdienste spielte er daselbst zu allgemeinster Erbauung die Orgel; zugleich brachte er bei dieser Gelegenheit eine für diesen Besuch in Leipzig komponierte Kantate: „Nun komm, der Heiden Heiland" zur Aufführung. Wahrscheinlich 1716 machte er einen Besuch am Hofe des kunstsinnigen Herzogs Ernst Ludwig von Meiningen. Ein entfernter Verwandter Bachs, Johann Ludwig Bach, ein Künstler von hoher Begabung, war hier Hofkapellmeister. Am glänzendsten aber gestaltete sich eine 1717 nach Dresden unternommene Kunstreise. Hier, am Hofe Friedrich August I., machte ein französischer Orgelmeister Jean Louis Marchand viel von sich reden, und seine Tüchtigkeit gab tatsächlich, wie dies seine in neuester Zeit bekannt gewordenen Orgelwerke beweisen, allen Grund dazu. Bachs Freunde am Dresdener Hofe brachten es nun dahin, dass Bach sich entschloss, den Franzosen zu einem Wettstreite herauszufordern. Jeder von beiden sollte sich bereit erklären, eine beliebige Aufgabe, die der andere ihm stellte, zu lösen. Der Tag des Wettkampfes erschien, allein Marchand, der jedenfalls inzwischen Gelegenheit gehabt hatte, Bach zu hören, entzog sich durch seine heimliche Abreise einer demütigenden Niederlage, die er, in richtiger Schätzung der Ueberlegenheit Bachs, als unvermeidlich erkannte.

Ein Jahr vor diesem Dresdener „Ereignis" — 1716 — war der Weimarsche Hofkapellmeister Drese gestorben und Bach hatte wohlbegründete Ansprüche, dessen Nachfolger zu werden. Allein Dreses Sohn, ein ganz unbe-

*) Pirros Vermutung (Bach-Biogr. S. 76), dass Bach dem Erbprinzen die C-dur-Toccata vorgespielt habe, ist grundlos.

Orgel = Büchlein

Worinne einem anfahenden Organisten
Anleitung gegeben wird, auff allerhand
Arth einen Choral durchzuführen, an-
bey auch sich im Pedal studio zu habi-
litiren, indem in solchen darinne
befindlichen Choralen das Pedal
gantz obligat tractiret wird

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
dem Nechsten, draus sich zu belehren.

Autore
Joanne Sebast. Bach
p. t. Capell. Magistro
S. P. R. Anhaltini-
Cothenicensis.

Titel des Orgelbüchleins in Facsimile

deutender Musiker, erhielt die Stelle Mit Recht muss das unsern Meister tief verdrossen haben, und so folgte er denn freudig einer Berufung als Kapellmeister an den Hof des damals etwa vierundzwanzigjährigen Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen.

Die fünf Jahre, welche Bach hier zubrachte (1717—1722) sind die einzige Zeit seines Lebens, in denen er „von Amts wegen" keinen Kirchendienst zu verrichten hatte. Cöthen war streng reformiert, also ein absolut ungünstiger Boden für kirchenmusikalische Bestrebungen, und die Schlossorgel, ein Instrument von 13 Stimmen, gänzlich ungenügend. Aber der Fürst, auch in seinem Aeusseren eine ideale Erscheinung und durch Reisen in jeglicher edlen Kunst gebildet, liebte vor allem die Kammermusik. Er spielte selbst Klavier und einige Streichinstrumente und verfügte über eine annehmbare Bassstimme. Und so bot denn der intime, kleine Kreis, den Leopold um sich zu künstlerischen Zwecken versammelte, unserem jungen Meister eine ganz neue Welt. In kurzer Zeit sollte sie sich — dank der genialen Tätigkeit Bachs — zu einem grossen Universum der Kammermusik erweitern! Zwar wurde die Orgelmusik nicht ganz vernachlässigt, das beweist die von Cöthen aus besorgte Herausgabe des „Orgelbüchleins", jener berühmten Sammlung Orgelchoräle; aber im wesentlichen beschränkte sich sein Schaffen auf das Gebiet der Kammermusik. An Stelle der Orgel trat als Ersatz das Klavier; und wenn Bach für dieses Instrument weiter nichts in Cöthen geschaffen hätte, als den ersten Teil des „Wohltemperierten", so wäre das schon viel und gross genug für alle Zeiten. Aber ausser dem „Wohltemperierten" wurden noch zahlreiche andere Werke für Klavier, Violine, Gambe, Violoncell, für einzelne Blasinstrumente (Flöte) und für Orchester komponiert. Unter letzteren seien vorläufig hier nur die „Brandenburgischen Konzerte" erwähnt. An Gesangskompositionen gehört mit Bestimmtheit eine Serenade zum Geburtsfeste des Fürsten in die Cöthener Zeit. Sie ist für Sopran und Bass, nebst Streichorchester, Cembalo, zwei Flöten und Fagott geschrieben und später in umgearbeiteter Gestalt zu einer Pfingstkantate („Erhöhtes Fleisch und Blut" benutzt worden. Von Cöthen aus kam Bach wiederum nach Leipzig behufs Abnahme und Prüfung der Orgel in der Pauliner-Kirche (Ende 1717); im folgenden Jahre nach Halle, wo er seinen grossen Kunstgenossen Georg Friedrich Händel zu sehen hoffte. Aber Händel war bereits abgereist. Ist damit auch noch keineswegs erwiesen, dass Händel es absichtlich vermieden habe, mit Bach zusammenzutreffen, so gibt doch die Tatsache, dass der grosse und verwöhnte Londoner Meister im folgenden Jahre (1719) volle acht Monate in Deutschland und zwar in nächster Nähe Bachs, in Halle und Dresden, zubrachte, ohne selbst den Wunsch zu haben, Bach zu sehen oder dessen Besuch in Halle zu erwidern, Manches zu denken. Entschieden ist unbestreitbar, dass Händel Bachs Künstlergrösse geflissentlich ignoriert hat; damit aber öffnet sich auch ein weiteres Feld begründeter Vermutungen über den ersten Fall, den Besuch Bachs in Halle.*) Völlig ungetrübt und von seltener Herzlichkeit war hingegen Bachs Verhältnis zu seinem Cöthener Fürsten, der seinen Kapellmeister selbst auf Reisen nicht missen mochte. Als beide einst, im Juli 1720, von einem Aufenthalte in Karlsbad zurückkehrten, fand Bach seine treue Ehegenossin Maria Barbara, die er frisch und kerngesund verlassen hatte, nicht mehr am Leben. Welchen Schmerz er über diesen unvermuteten Schicksalsschlag empfand, hat sein zweiter Sohn Philipp Emanuel uns in schlichten, aber ergreifenden Worten geschildert. Es ist

*) Vergl. Bd. 2 der „Berühmten Musiker": G. F. Händel von F. Volbach Mk. 4.—.

fast, als wenn mit diesem Ereignisse die Wahl eines Kantatentextes für einen geplanten Besuch in Hamburg in einigem Zusammenhange stünde: „Wer sich selbst erhöht wird erniedrigt, und wer sich selbst erniedrigt, wird erhöht werden.“ Wenigstens finden wir hier (ähnlich wie bei „Gottes Zeit“) den Meister wiederum auf einer Höhe künstlerischer Vollendung, die vollkommen unbegreiflich und in ihrer Art durch nichts anderes übertroffen scheint. Es ist der Anfangschor dieser Kantate, eine Doppelfuge mit selbständiger Führung des Instrumentalkörpers, bei der man des Staunens und Bewunderns kein Ende findet. Ob sie in Hamburg gelegentlich seines Besuches in diesem Jahre (1720) aufgeführt wurde, ist sehr ungewiss. Dafür aber brachte ein Aufenthalt in der alten Hansestadt Bach eine andere Auszeichnung. In Gegenwart des Magistrats und vieler vornehmer Bürger, insbesondere vor dem damals 97-jährigen Adam Reinken, zu dem einst der Lüneburger Mettenschüler des öfteren gepilgert war, spielte Bach die herrliche viermanualige Katharinenorgel und fesselte durch die Durchführung des Chorals: „An Wasserflüssen Babylons“ den als Künstler sonst sehr spröden, anspruchsvollen und unzugänglichen Altmeister derartig, dass er, als Bach geendet, ihm sagte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt“.

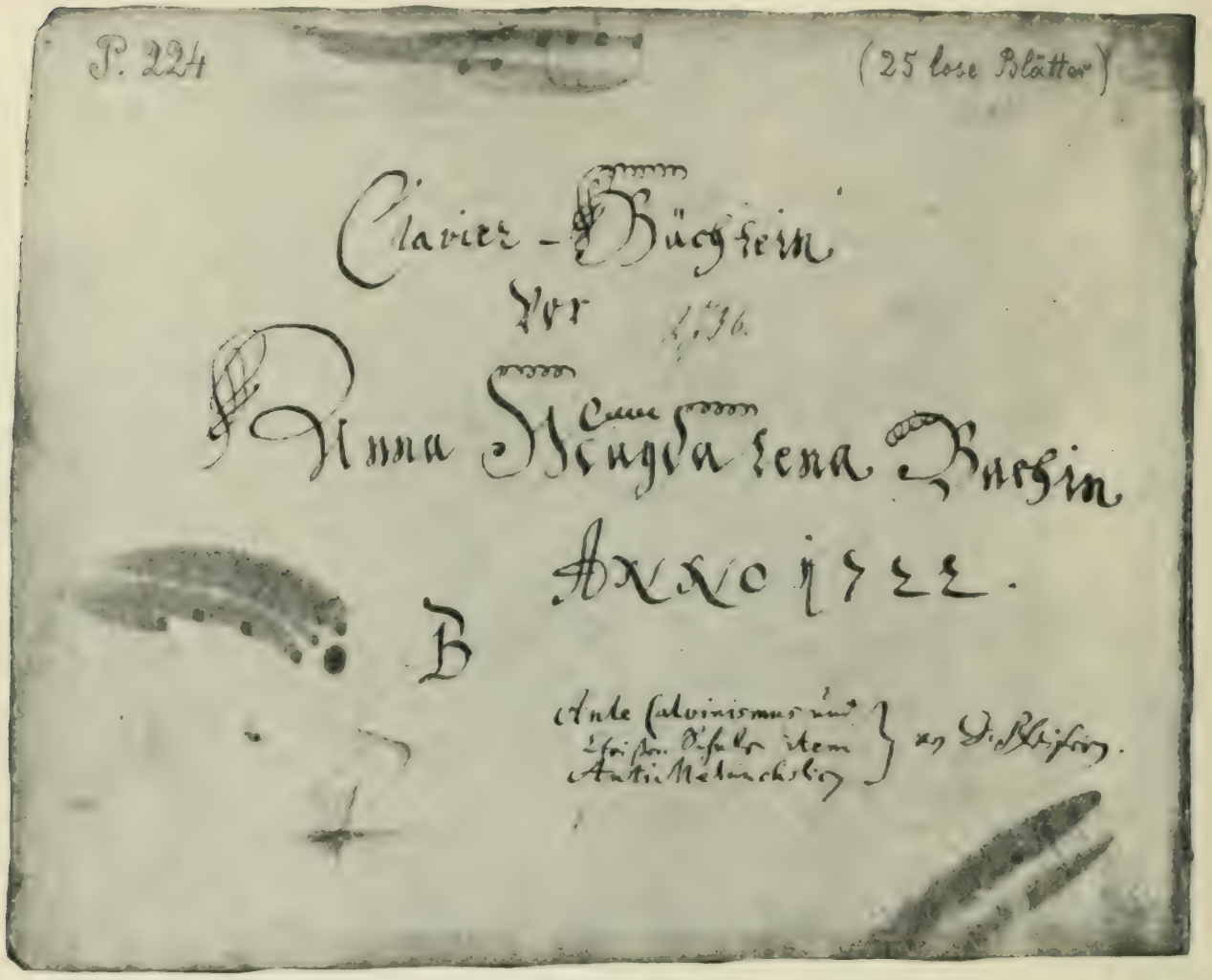
Organist Johann Adam Reinken

Auch die nicht minder gute und grosse Orgel in der Hamburger Jacobikirche, wo Erdmann Neumeister Pfarrer war, spielte Bach und da hier zufällig der Organistenposten zu besetzen war, dachte er allen Ernstes daran, sich darum zu bewerben. Von dem Probespiel wurde er sogar dispensiert, — schliesslich aber wurde die Stelle einer Kreatur vergeben, die sich erboten hatte, „4000 Mark in Courant“ dafür zu zahlen! Neumeister war entrüstet, sowohl über die Simonie, wie darüber, dass ein Zusammenwirken mit einem ihm so ergebenen Künstler wie Bach auf so schnöde Weise vereitelt ward.

Seinen Witwerstand trug Bach, ähnlich wie sein Vater, nur ein Jahr. Die Rücksicht auf vier Kinder und der herkömmliche Brauch in der Bachschen Familie legten ihm die Notwendigkeit einer Wiederverheiratung nahe. Am 3. Dezember 1721 vermählte er sich deshalb mit Anna Magdalena Wülken, der jüngsten Tochter des Hof- und Feldtrompeters Wülken in Weissenfels. Anna Magdalena war sehr musikalisch beanlagt; sie sang, wie Bach selbst seinem Freunde Neumeister brieflich versichert, „einen sauberen Sopran“ und wurde so der Mittelpunkt der Musikübung in Bachs Familie. Selbst beim Kopieren von Musikalien (z. B. der Brockes'schen Passion von Händel) half sie wacker mit, und ihre Notenschrift war klar, fest und deutlich und, was das Wunderbarste war, so ganz der ihres Sebastians ähnlich, dass man oft Mühe hatte, beider Eheleute Handschriften auseinanderzuhalten. Für ihre musikalische Begabung und das sinnige, glückliche, künstlerische Leben im Hause, deren Mittelpunkt die Ehegatten waren, besitzen wir zwei köstliche Zeugnisse

in den beiden „Notenbüchlein“ von 1722 und 1725, auf dessen reichen Inhalt an Liedern, Chorälen, Klavierstücken und dergl. wir aber hier nicht näher eingehen können.*)

Genau eine Woche nach Bach vermählte sich auch der Fürst Leopold. Das „neue Regiment“ (die Fürstin hatte wenig Interesse für Musik) scheint



Titelblatt des Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach

aber Bachs Stellung zu dem Fürsten geändert zu haben. Dieser Umstand und die Ueberzeugung, dass er doch eigentlich nur im Dienste der kirchlichen Kunst sein vollkommenes Genügen finden und sich ausleben könne, bewogen ihn, sich nach dem Tode des Leipziger Thomaskantors Kuhnau († 1722) um dessen Stelle zu bewerben.

*) In dem Büchlein von 1722 findet sich von Bachs Hand die Notiz: „Anti-Calvinismus und Christenschule item Anti-Melancholicus von D. Pfeifern“. Spitta vermutet in „D. Pfeifern“ den Geber, was um so verwunderlicher und unbegreiflicher erscheint, als er in Bd. II, S. 956f die „Specificatio der Verlassenschaft“ Bachs an Büchern nach dem Leipziger Berirksgerichtsarchiv bis ins Einzelste abdruckt. Darunter befinden sich aber S. 960 und 961 ausdrücklich die gesamten drei Bücher nebst Angabe des Autors „Pfeiferi“ verzeichnet! Jene Notiz war also von Bach gemacht, um an die Anschaffung jener drei ihm jedenfalls irgendwie empfohlenen Bücher zu erinnern.

LEIPZIG
Wie Solches auff der Straſse vor dem Ranſtater Thor ſich Praſentiret

Bach in Leipzig.
Sein Tod. Kunst der Fuge und musikalisches Opfer.

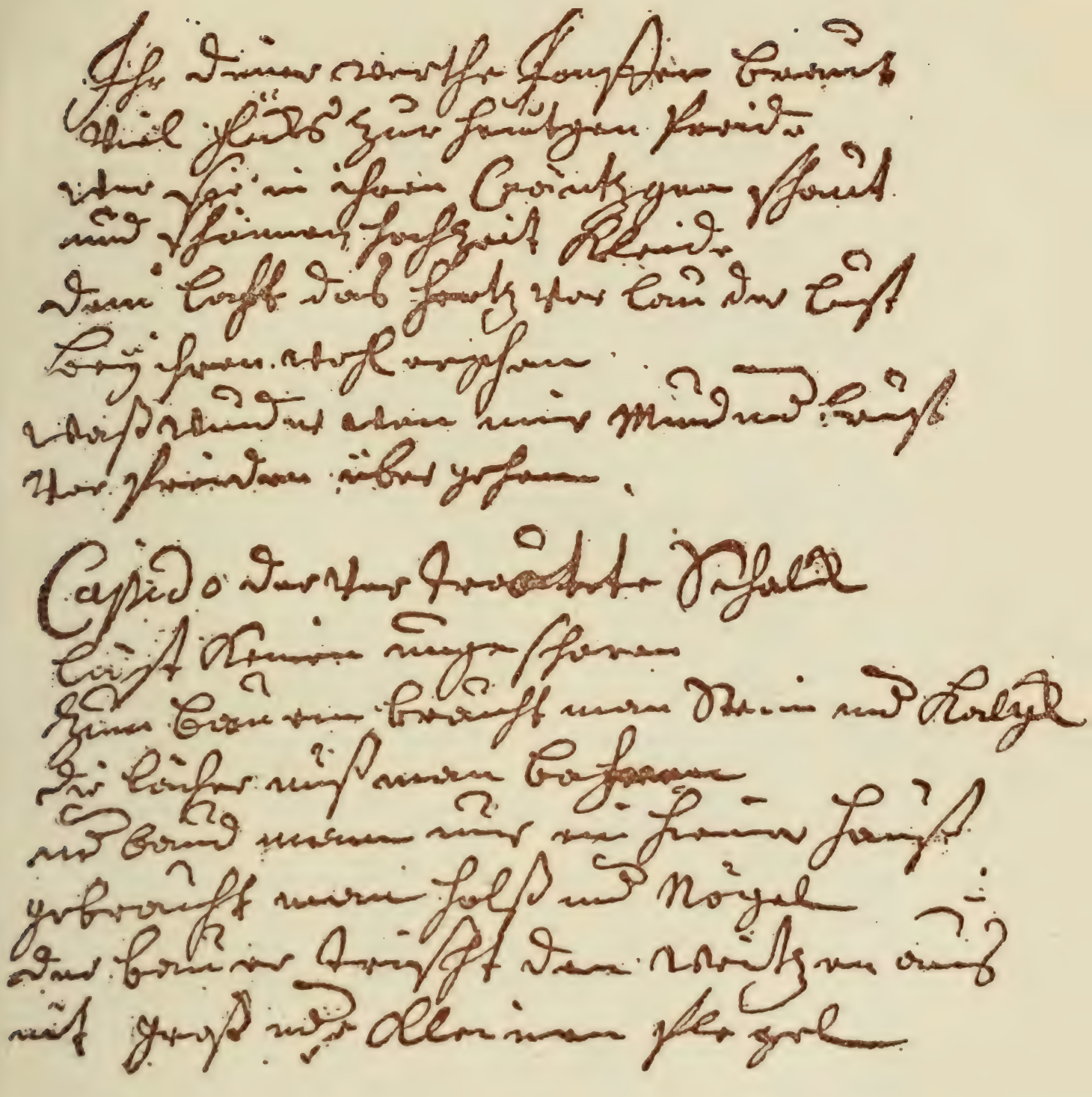
Wenn man die Daten von Bachs Leben überblickt, so ergibt sich schon rein äusserlich, dass die Leipziger Zeit in diesem Leben die Hauptperiode bildet: von 1703, dem Beginne der künstlerischen Laufbahn in Weimar, bis 1723, der Aufgabe des Hofkapellmeistersamtes in Cöthen, sind zwanzig Jahre, die sich ausserdem noch auf die Stellungen in Arnstadt und Mühlhausen verteilen; vom Antritte des Leipziger Amtes bis zu dem in ihm erfolgten Ableben (1750) sieben Jahre mehr. Aber auch in der künstlerischen Produktion war diese Periode die bedeutendste. Der Meister wurde durch die Leipziger Stellung wieder der Kirche zugeführt und schuf in ihrem Dienste seine bedeutendsten Werke.

Man ist leicht geneigt, den Leipziger Rat deshalb zu tadeln, dass er das durch den Tod Kuhnaus vakant gewordene Kantorat an der Thomaskirche erst dann Bach anvertraute, als zwei andere dafür in Aussicht genommene Musiker versagt hatten. Man muss dabei aber erstens bedenken, dass Bach in der fraglichen Zeit keineswegs eine so geschätzte Grösse wie heutzutage und dazu gerade in Leipzig noch ziemlich unbekannt war; zweitens ferner, dass bei einem der in Aussicht genommenen Kandidaten, bei dem beliebten Hamburger Komponisten Telemann, das Gegenteil der Fall und der andere, der am Darmstädter Hofe konditionierte Graupner, ein Lieblingsschüler des verstorbenen Thomaskantors war. Auch dass Bach zuvor ein Probestück leisten musste, kann man

billigerweise dem Rate nicht anrechnen. Es war dies die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe", nach deren Aufführung am 7. Februar 1723 der Komponist einstimmig gewählt wurde. Am 31. Mai wurde er in sein neues Amt eingeführt. Seine Dienstwohnung befand sich im linken Flügel der Thomasschule. Die war 1553 erbaut worden und wurde 1732 zu der Gestalt erweitert, in der sie 1901 gänzlich vom Boden verschwand. Bach hatte die Schüler der oberen Klassen im Gesange und Instrumentenspiele zu unterrichten, ferner auch noch in der Tertiaklasse lateinische Stunden zu geben. Dann kam jeden Monat einmal an ihn die Reihe bei der Aufsicht im Internate der Anstalt. Der Kirchendienst brachte es mit sich, dass der Kantor bei wichtigeren Beerdigungen seine junge Schar persönlich anführen musste. Er schritt dann mit ihr dem Leichenzuge voran. Das Gehalt der Stelle betrug alles in allem ungefähr 700 Taler, eine für die damalige Zeit durchaus nicht armselige Summe. Sonst waren die Zustände aber keineswegs ideal; um jede noch so geringe Ausgabe musste erst langwierig petitioniert werden, die Schule war unter dem unserm Meister übrigens sehr freundlich gesinnten Rektor Ernesti († 1729) heruntergekommen, die vorgesetzten Behörden lagen sich oft wegen geringer Differenzen in den Haaren u. dergl. m. Dazu kam, dass Bach selber keineswegs ein gutmütiges Schaf war, das alles in stummer Geduld über sich ergehen liess. Er trumpfte im Gegenteil da rücksichtslos auf, wo er sich im Rechte wähnte. So rissen die Konflikte und Streitigkeiten nie ab. Dabei verdarb es der energische Kantor mit dem neuen Rektor, auch einem Ernesti, und zwar wegen einer disziplinaren Schülerangelegenheit, in der man dem Rektor bei vorurteilsloser und schultechnischer Prüfung der Sachlage keineswegs das Unrecht geben darf, das man ihm in der Regel zuschiebt. Der von Bach in blinder Leidenschaft, von Ernesti in ruhiger Sachlichkeit geführte Streit brachte ersteren um seine ganze Schulautorität, und zwar nicht nur bei den Schülern, sondern auch bei den Lehrern.*) Schliesslich

Links die Thomasschule vor dem Erweiterungsbau

*) Disziplin wusste unser Kantor ja so wie so nicht zu halten. Es mangelte ihm an jeglichem Organisationstalente, an ruhiger Methodik, Selbstbeherrschung, kurz an allem, woran man den geborenen Pädagogen erkennt.



Faksimile eines Gedichtes von Johann Sebastian Bach an seine Braut Anna Magdalena.

Im Hintergrunde die Thomasschule nach dem Erweiterungsbau

musste sogar der Landesherr selber, der Bach 1736 zum Hofcompositeur ernannt hatte, in den Streit eingreifen, um wenigstens so eine Art von Modus Vivendi herzustellen.

Der Kirchendienst Bachs erstreckte sich auf Sankt Thomae, Nicolai, Petri und die Neue Kirche. Um denjenigen an der Universitätskirche Sankt Pauli nahm Bach gleich nach seinem Amtsantritte den Kampf auf, vielleicht in der Absicht, alles in der Hand des „Stadtkantors" vereinigt zu sehen. Die Hauptfürsorge blieb natürlich Sankt Thomae und Nicolai zugewandt. Kantaten sang man hier mit Ausnahme der Fasten- und Adventssonntage abwechselnd bei jedem Hauptgottesdienste. Die Chor- und Orchesterbesetzung war dürftig. Mussten doch die Alumnen der Thomasschule auf vier Kirchen verteilt werden! Zudem sangen nicht einmal alle, denn es war ja auch, da Bach auf die Leistungen der acht Stadtpfeifer schlecht zu sprechen war, das Orchester durch sie zu besetzen. Das war ungefähr siebzehn Mann stark: je zwei erste und zweite Geigen, Bratschen und Violoncelle, ein Kontrabass, je zwei Oboen, Fagotte, Flöten und Trompeten. Ab und zu konnten erste und zweite Violinen noch durch je eine Stimme verstärkt und ein paar Pauken hinzugefügt werden. Der Chor bestand aus höchstens sechzehn Sängern. Allerdings war er dem Stande seiner Zeit entsprechend geschult. Triller und Koloraturen lernte man schon im Elementarunterrichte; Extrasolisten für Recitative und Arien gab's nicht. Grösser wurde der Chor, als Bach 1729 den von Telemann an der Neuen Kirche gegründeten Gesangverein übernahm, den er bis ungefähr 1740 leitete. Als aber 1741 jene neue Musikinstitution gegründet wurde, aus der später die Gewandhauskonzerte hervorwuchsen, hielt sich Bach ferne. Nicht nur, dass er bereits ziemlich verbittert war, er fühlte da auch eine neue Luft wehen, die ihm nicht zusagte.

Sein häusliches Leben in Leipzig macht den Eindruck einer gewissen bürgerlichen Wohlhabenheit. Es war eine grosse Familie um ihn versammelt. Von den sieben Kindern aus erster Ehe waren noch vier am Leben: die zwölfjährige Katharina Dorothea, der zehnjährige Wilhelm Friedemann, der sechsjährige Philipp Emanuel und der ein Jahr jüngere Gottfried Bernhard. Diesen Kindern war die zweite Gattin eine durchaus liebevolle Stiefmutter. Sie schenkte ihrem Gatten noch weitere dreizehn dazu. Sieben starben auch davon wieder. Das älteste der lebenden, der geistesschwache Gottfried Heinrich, soll grosses musikalisches Genie besessen haben, das aber natürlich unter den obwaltenden Umständen unentwickelt blieb. Dann folgte Elisabeth Juliane Friederike, die im Januar 1749 Bachs Lieblingsschüler Altnikol, der Organist in Naumburg gewesen war, heiratete. Weiter Johann Christoph Friedrich (1732—95), der noch zu Lebzeiten des Vaters Kammermusiker des Fürsten von Bückeburg wurde; Johann Christian (1735—82), später Domorganist in Mailand und Nachfolger Händels in London; endlich noch die beiden Mädchen Johanna Caroline und Regine Susanna. Die Söhne Bachs studierten alle auf der Universität, was damals zum höheren Musikerberufe gehörte. So Friedemann Jurisprudenz ein volles Triennium hindurch. Dann übernahm er das Organistenamt an der Sophienkirche in Dresden (1733), das er dreizehn Jahre lang verwaltete. Danach kam er an die Marienkirche in Halle, wo Zachau, der Lehrer Händels, gewirkt hatte. Leider verfiel er später der Trunksucht und ging darüber zu Grunde. Auch der dritte Sohn aus erster Ehe, Bernhard, litt Schiffsbruch. Er kam bereits 1735 als Organist an die Marienkirche in Mühlhausen, dann an die Jakobikirche

in Sangershausen. Dort machte er viele Schulden, verschwand und starb bald hernach in Jena (1738). Dahingegen machte Philipp Emanuel eine ganz andere Karriere. Er hatte nicht in Leipzig, sondern in Frankfurt a. O. studiert und kam schon 1738 an den Hof Friedrichs II. von Preussen. Als Telemann 1767 in Hamburg starb, wurde er dort dessen Nachfolger, der er bis zu seinem Tode (1788) blieb. Von den Enkeln Bachs kam nur ein Sohn des Bückeburgers, Wilhelm Friedrich Ernst, zu musikalischer Bedeutung (1759—1845). Er wirkte als Cembalist der Königin Luise von Preussen und erlebte noch die Einweihung jenes Bachdenkmals in Leipzig, das Mendelssohn mit so grossem Eifer ins Werk gesetzt hatte.

Bach lebte in Leipzig ziemlich für sich, ohne sich einer bestimmten Clique anzuschliessen. Zu seinen liebsten Bekannten gehörte der Post- und Steuerbeamte Henrici, der unter dem Namen Picander den Pegasus ritt. Er war auch Bachs Textverfertiger. Im Haushalte des grossen Thomaskantors herrschte Sparsamkeit, doch gleichwohl Gastfreiheit. Der Geiz und die Habgier, die Bach gelegentlich zugeschrieben wurden, beruhen auf Missdeutung oder Verleumdung. Ein so reich mit Kindern gesegneter Familienvater musste wohl oder übel ein guter Haushälter sein, wenn er in Ehren bestehen wollte. Trotzdem starb seine zweite Gattin 1760 als „Almosenfrau".

Karl Philipp Emanuel Bach

Philipp Emanuel, der in mehr als bequemer Lebenslage war, hat sich da der Pflichtverletzung gegen seine brave Stiefmutter schuldig gemacht.

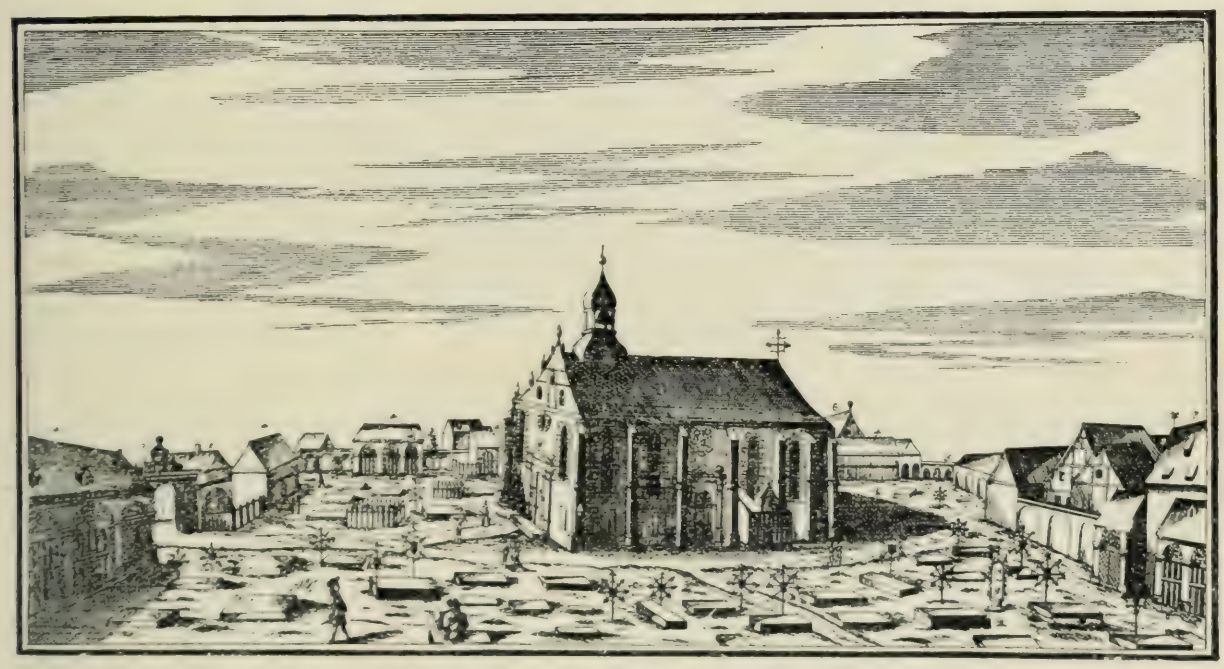
Man muss nun aber nicht glauben, dass Bachs Leipziger Dasein so philisterhaft eintönig verlaufen wäre, wie es unsere Artikelschreiber oft darstellen. Auch von Leipzig aus unternahm der grosse Kantor öfter Reisen, die in Anbetracht der damaligen Verkehrsverhältnisse recht hoch zu veranschlagen sind. Nach Italien und Norwegen oder gar nach Amerika und Palästina reiste man allerdings noch nicht so gleichsam en passant wie heute. Bach fuhr zunächst ab und zu nach Cöthen hinüber, wenigstens solange der ihm freundschaftlich gesinnt gebliebene Herzog Leopold lebte. Und als dieser im November 1728 gestorben war, führte Bach zur feierlichen Beisetzung, die das Jahr darauf stattfand, eine grosse Trauermusik für zwei Chöre auf. Er schrieb damals gerade an der Matthäus-Passion und hat Sachen aus dieser dazu verwendet. Ferner war er in seiner Eigenschaft als Weissenfelsischer Hofcompositeur öfter in Weissenfels. Sodann natürlich in Dresden. Hier schätzten ihn die musikalischen Kreise schon vor seiner Ernennung zum sächsischen Hofcompositeur ungemein. Bekannt ist ja seine dort 1717 gewesene Wettspielaffäre mit dem französischen Meister Marchand. Dresden besuchte Bach aber nicht nur dienstlich, sondern auch sozusagen privatim, um die dort unter dem Ehepaare Hasse üppig blühende Oper zu sehen. Da nahm er gern seinen Lieblingssohn Friedemann

mit. Auch nach Weimar kam er wieder, als dort 1728 der kunstliebende und ihm wohlgesinnte Herzog Ernst August auf den Thron gestiegen war. Hamburg endlich sah Bach 1727 in seinen Mauern. Letzterem war dort von dem begeisterten Telemann der Boden bereitet worden. Zu alledem kamen dann jene häufigeren Dienstreisen, die Bach als amtlicher Orgelrevisor unternehmen musste. Der berühmteste Ausflug aber bleibt jener zu Friedrich II. in Potsdam. Er fällt in das Jahr 1747, als Philipp Emanuel dort angestellt war, und war zugleich Bachs letzte Reise. Sie ist durch das kontrapunktische Wunderwerk verherrlicht, das der Tondichter nach seiner Rückkunft in Leipzig über eins der ihm vom Könige zur Improvisation gegebenen Fugenthemen ausarbeitete und jenem dann als „Musikalisches Opfer" widmete. Forkel hat uns das Zusammensein der beiden Könige, des von Gottes und des von Apollos Gnaden, sehr anziehend in seiner Biographie Bachs erzählt, ganz wie es ihm selber von Philipp Emanuel überliefert wurde.

Forkel berichtet auch genau über Bachs Lehrtätigkeit. Sie begann im Klavierfache bei dem einzelnen Schüler damit, die Besonderheit des Bach selber eigenen Anschlages einzudrillen. Das währte lange Zeit. Verlor der Lernende nach etlichen Monaten die Lust, so schrieb ihm Bach kleine zusammenhängende Stücke zur Weiterbildung des Anschlages auf. Auf diese Weise sind u. a. die kleinen Präludien für Anfänger und die Inventionen entstanden. Nach Erlernung des Anschlages ging's dann aber mit Riesenschritten den höchsten Aufgaben zu. Dabei war wieder Bachs eigenes Spiel der mächtigste Hebel des Fortschrittes. So erzählt Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon, dass sein Vater, der 1724—27 Bachs Schüler war, nicht weniger als dreimal den ganzen ersten Teil des „Wohltemperierten Klavieres" vom Meister selber vorgespielt kriegte. Hand in Hand mit der Klavierunterweisung ging der Kompositionsunterricht, ohne den damals kein Studierender bestehen konnte. Niemand durfte dabei seine Versuche anstatt am Schreibtische am Klaviere machen. Für Leute, die ihre Erfindungsgabe nicht im Kopfe, sondern in den Fingern hatten, brauchte Bach die Ausdrücke Klavierritter und Klavierhusaren. Im Satze musste strenge Polyphonie herrschen; das Herausfallen aus deren Rahmen, das Anbringen blosser Füllstimmen u. dgl. brandmarkte der Meister als „mantschen" (vgl. dazu den Ausdruck „pantschen"). Hauptschüler aus der Leipziger Zeit waren: J. N. Gerber, Organist und Jurist in Sondershausen; S. A. Bach, Hoforganist in Meiningen; J. E. Bach, der Sohn von Joh. Bernhard in Eisenach; J. E. Bach in Schweinfurt; J. Ludw. Krebs, den der Meister den besten Krebs aus seinem Bache genannt haben soll und dessen Vater er schon in Weimar unterrichtete; der Leipziger Organist Joh. Schneider; G. F. Einicke in Frankenhausen; J. F. Agricola, der Nachfolger Grauns in Berlin; Bachs zweiter Nachfolger im Kantorate, J. F. Doles; G. A. Homilius, der Dresdener Kreuzschulkantor; J. Ph. Kirnberger, Hofmusiker der Prinzessin Amalie von Preussen; Rud. Straube in England; der Dresdener Klavierlehrer Chr. Transchel; J. Th. Goldberg, für den die bekannten Variationen geschrieben wurden; J. Chr. Altnikol, Bachs Schwiegersohn; der Erfurter Organist Kittel und der rigaische Organist Müthel. Aus der vorleipziger Zeit ausser dem schon genannten älteren Krebs: J. M. Schubart, Bachs Nachfolger im Weimarer Organistenamte; J. C. Vogler, Organist in Hannover; J. C. Ziegler, Organist in Halle, und Bachs Neffe Bernhard in Ohrdruf.

Bach erfreute sich im allgemeinen der besten Gesundheit. Doch war er stark kurzsichtig und schonte seine Augen wenig. So befiel ihn zuletzt eine

ernste und schmerzhafte Augenkrankheit, die durch operative Eingriffe nur schlimmer wurde und, infolge unpassender Medikamente u. dgl., ihn überhaupt ruinierte. Er musste seine letzten Tage in verdunkelten Zimmern zubringen. Dort diktierte er Altnikol seinen Schwanengesang, die Choralphantasie „Vor deinen Thron tret' ich allhier" („Wenn wir in höchsten Nöthen sein"). Eines Morgens konnte der Todgeweihte beim Erwachen wieder gut sehen und auch das Tageslicht vertragen — ein häufig zu beobachtendes Aufflackern vor der Auflösung. Kurz darauf trat denn auch ein Schlagfluss ein, dem hochgradiges Fieber folgte. Am 28. Juli 1750, abends gegen $^1/_2 9$ Uhr, kam das leichte Ende. Der Meister stand im 66. Lebensjahre. Die Beerdigung war am 31. Juli, vormittags auf dem Johanniskirchhofe, die Trauer allgemein, bis weit in Deutschland hinein. Trotzdem ward die Grabstätte bald Legende. In der Tradition stand bloss fest, dass Bachs Gebeine in einem eichenen Sarge, sechs Schritte von der südlichen Kirchentüre ruhten. Aus dem Kirchhofe entstand später eine



Die Leipziger Johanniskirche in der alten Gestalt

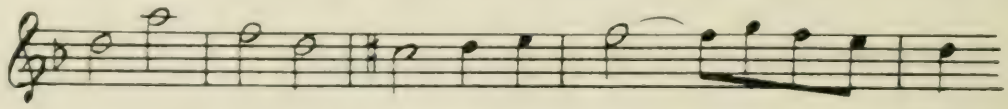
Parkanlage. Als 1894 die Kirche neu gebaut wurde, stiess man bei der Erweiterung der Grundbauten auf drei eichene Särge, als deren einer der Bachsche eruiert werden konnte. Die anatomische Wissenschaft stellte die Identität der Reste und zwar besonders durch den Schädel unzweifelhaft fest. Man modellierte über letzterem auch eine Maske, die mit den als die besten anerkannten Porträts wunderbar übereinstimmte. Heute ruhen die heiligen Gebeine in der Kirche selber, wo auch diejenigen Chr. F. Gellerts ihre letzte Ruhstatt fanden.

Die oben genannte letzte Arbeit, den Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sind", setzten Philipp Emanuel und Friedemann Bach nebst einer unvollendeten Tripelfuge als Abschluss in jenes kontrapunktische Wunderwerk, über dem Bach verstorben sein soll: in die „Kunst der Fuge", die wenige Monate nach dem Tode des Meisters erschien, aber keinen Absatz fand. Möglich, dass Bach beabsichtigte, jene beiden Stücke als Anhang noch selber anzufügen, aber daraus zu schliessen, dass er die Vollendung des eigentlichen Werkes nicht mehr erlebt habe, ist verfehlt. Er sah nur die Vollendung des Stiches nicht

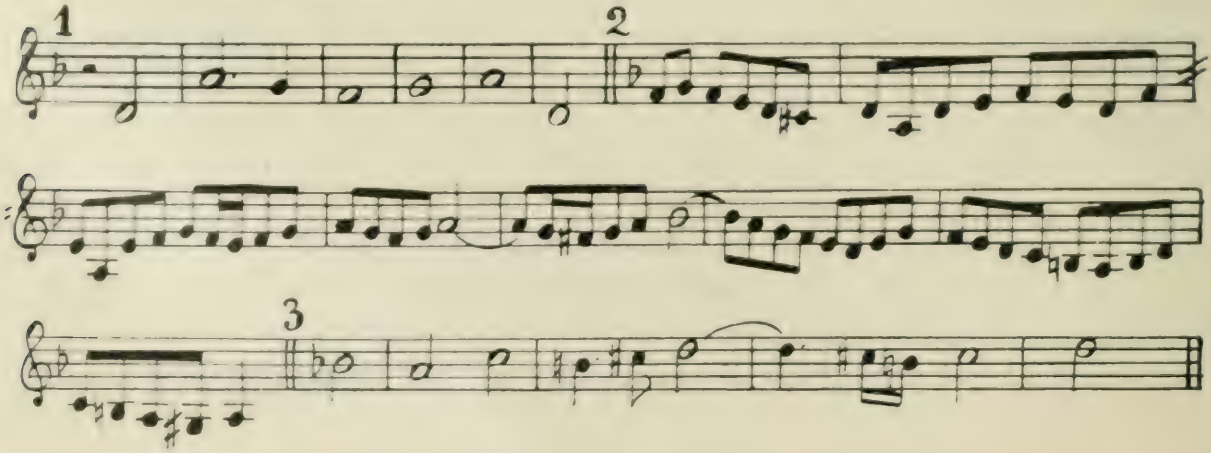
mehr, den die Söhne dann fortsetzen liessen, ohne infolge ihrer Abwesenheit vom Elternhause näher über den Plan des Vaters informiert zu sein. Das Werk

Die Leipziger Johanniskirche mit dem neugebauten Turme

ist als kontrapunktische Mustersammlung gedacht und besteht aus 14 Fugen und 4 Kanons über ein und dasselbe, häufig allerdings variierte Thema:

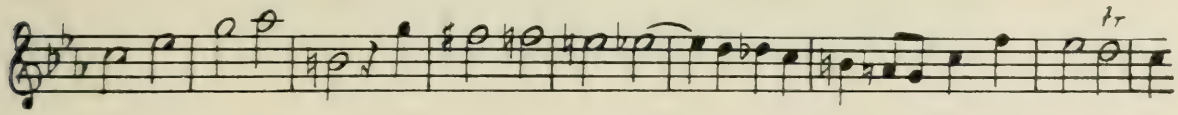


Da kann man alle möglichen Fugenarten studieren. Dass die erwähnte unvollendete Tripelfüge mit dem Kerne des Werkes nichts zu schaffen hat, geht schon daraus hervor, dass sie das leitende Grundthema nicht enthält. Ihre drei Themen heissen vielmehr:

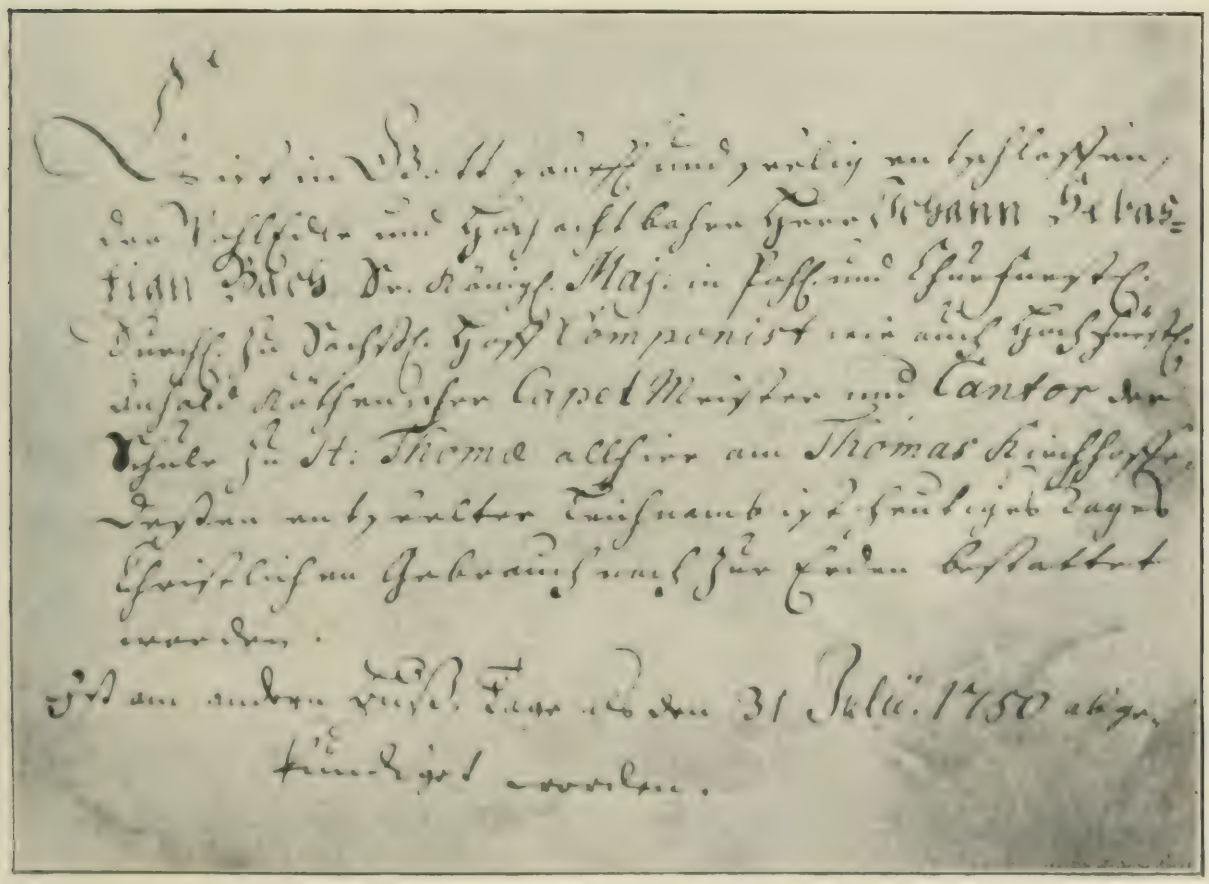


Das dritte Thema über Bachs eigenen Namen ist nachmals sehr beliebt geworden. Am bekanntesten von den darüber komponierten Stücken ist Liszts Fugenfantasie und Rob. Schumanns Fugensammlung Op. 60.

Neben dieser „Kunst der Fuge“ wird mit Recht das schon erwähnte „Musikalische Opfer“ als kontrapunktisches Wunderwerk angestaunt. Bach sandte es schon am 7. Juli an den flötenkundigen König, und zwar gestochen. Komposition und Stich hatten also kaum zwei Monate gedauert! Das königliche Grundthema, über welches auf diese Weise eine drei- und eine sechsstimmige Ricercate (Fuge), acht Kanons in verschiedenen Komplikationen, eine kanonische Fuge, ein Sonatentrio für Flöte, Violine und Bass, sowie ein unendlicher Kanon für die gleichen Instrumente geschrieben wurden, lautet:



Man sieht aus der ganzen Anlage des Themas, dass der wohlbeschlagene König dem berühmten Meister ein Bein stellen wollte, womit er aber schlecht ankam. Sicher ist wohl anzunehmen, dass Bach durch diese Arbeit zu der geschlosseneren, planvolleren „Kunst der Fuge“ angeregt wurde. Beide Werke zusammen bilden eine hohe Schule des Kontrapunktes, die kein gründlicher Musiker unbesucht lassen sollte. Klassische „Erläuterungen zur Kunst der Fuge“ gab Moritz Hauptmann heraus.

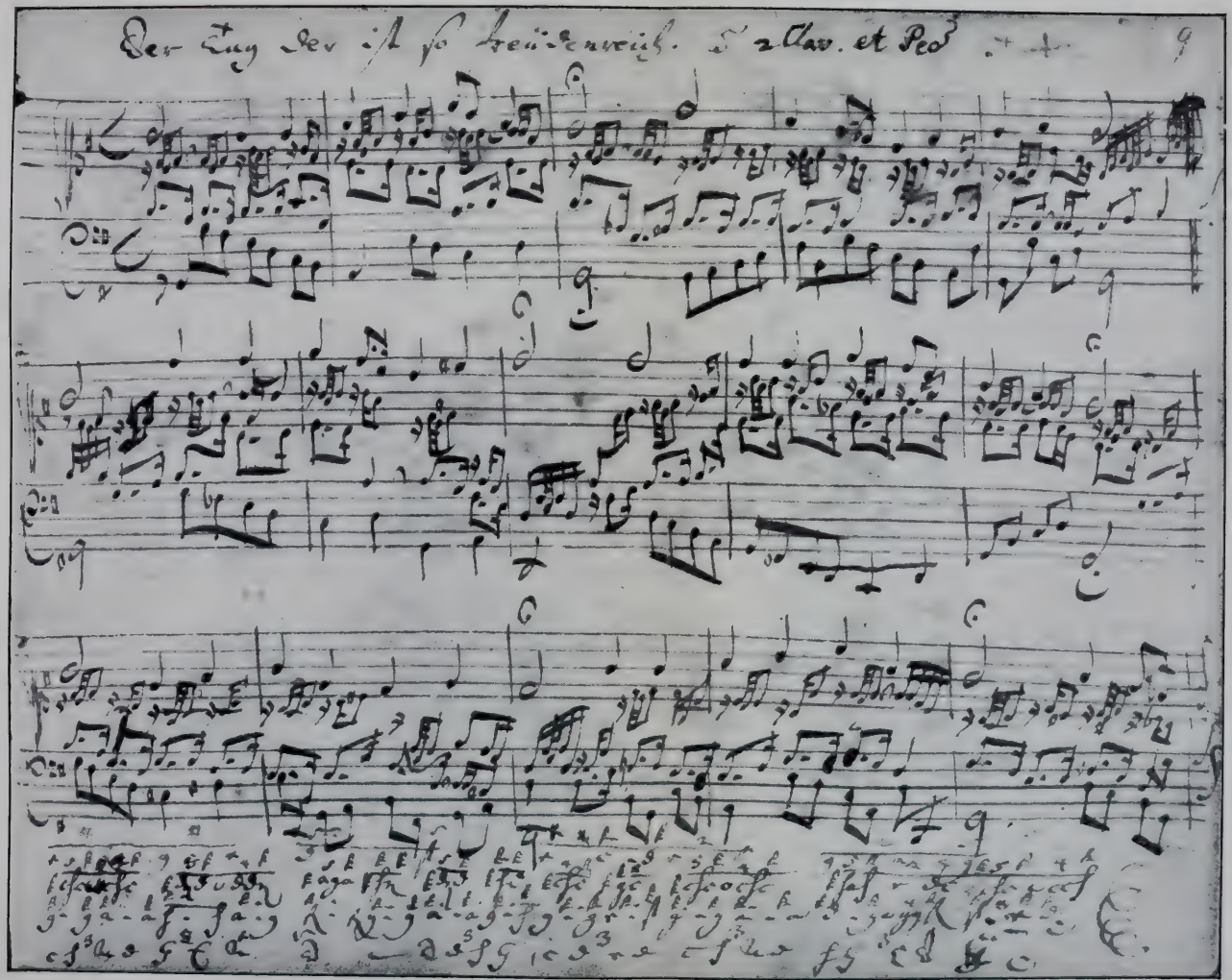


Joh. Seb. Bachs Sterbeurkunde

Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach

Bachs Orgelkompositionen

Als die frühesten bekannt gewordenen Orgelkompositionen Bachs werden gemeiniglich die Choralpartiten über „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Gott, du frommer Gott“ bezeichnet. Ihrem Wesen nach sind diese Werke nicht für Orgel, sondern für Klavier gedacht und ganz und gar im Stile von Georg Böhms Klavierpartiten gehalten. Die Harmonisierung des Choralthemas, bald 4-, bald 6-stimmig, das gänzliche Fehlen des Pedales (bei Partita VII des erstgenannten Chorals ist das daselbst notierte Pedal ein späterer störender Zusatz) und die Art der Figuration wie die ganze Kompositionstechnik sind hierfür ein zwingender Beweis. Spitta hat deshalb mit Recht die Entstehung dieser beiden Variationenwerke in Bachs Lüneburger Zeit (1700—1703) verlegt. Ueber die wundervolle gewählte Harmonie der Partiten des zweiten Chorals „O Gott“ haben wir oben gesprochen. Der dritte Satz Choralvariationen „Sei gegrüsset, Jesu gütig“ ist dagegen ein prächtig stilisiertes und sich in permanenter Steigerung bis zu der fünfstimmigen Schlussvariation („Organo pleno“) erhebendes Orgelstück. Zwar hat nur Partita No. 6 und No. 8—11 obligates Pedal; aber der einheitliche, geschlossene Zug des Ganzen lässt Bachs künstlerische Absicht dabei nicht verkennen und ist eine vollgültige Widerlegung der Annahme Spittas, dass dieses Werk ein Flickwerk aus zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Stilen gefertigten „Orgelchorälen“ sei. Die nachweislich aus der Leipziger Zeit stammenden Choralvariationen über „Vom Himmel hoch“ enthalten mit höchster, bisweilen staunenswerter Kunst ausgeführte kanonische Bearbeitungen des Themas. Sie erschienen 1747 im Drucke und wurden von Bach gelegentlich seines damals erfolgten Eintritts in die Leipziger „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ geschrieben. Dem Charakter der von Mizler geleiteten Gesellschaften entsprechend sind diese Choralpartiten viel zu doktrinär-theoretisch gehalten, als dass sie mit Genuss und Erfolg praktisch verwendbar wären. Das Thema wird zuerst als Kanon in der Oktave, dann in der Quinte, Septime, in der Oktave „per augmentationen“ (die zweite Stimme folgt



Faksimile des Choralvorspiels: „Der Tag der ist so freudenreich“ (Unten in Tabulatur notiert)

der ersten in doppelt so grossen Notenwerten) und zuletzt in der Form al rovescio und zwar nacheinander in kanonischer Sexten-, Terzen-, Sekunden und Nonen-Imitation behandelt.

Ungleich höher an wirklichem Kunstwerte stehen Bachs „Orgelchoräle“ und „Choralvorspiele“ aus der Weimarer. Cöthener und Leipziger Zeit. Die erste in Cöthen zusammengestellte, aber bereits in Weimar, vielleicht teilweise schon früher in Mühlhausen und Arnstadt komponierte Sammlung solcher Choralbearbeitungen für Orgel trägt den Titel: „Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren . . .“*) Dem „anfahenden“ Organisten mutet Bach in diesen Stücken freilich nicht selten technische Schwierigkeiten zu, die einem Meister zu schaffen machen. Aber trotz ihres „instruktiven“ Zweckes offenbaren diese Choräle bereits die ganze Tiefe Bachschen Geistes. Ihr Zweck ist nicht bloss. wie der Titel besagt, ein praktisch-kirchlicher, auch ihrem Ursprunge nach sind sie aus der kirchlichen Praxis des Gottesdienstes hervorgegangen. Sie sollen Musterbeispiele sein, wie der Organist beim Gottesdienste den Choral kunstgemäss und dabei streng kirchlich zu behandeln habe, und sind Zeugnisse dafür, wie Bach diese Aufgabe gelöst hat. Freilich sind sie nicht etwa ausgeführte Begleitungen des Gemeindegesanges, vielmehr Orgelchoräle d. h. Orgelvorspiele mit der Bestimmung, auf den folgenden Gemeindechoral vorzubereiten und die kirchliche Stimmung, wie sie das jeweilige Sonn- oder Festtags-Evangelium nebst Epistel angibt, anzuschlagen. Sie sind deshalb — im allgemeinen wenigstens — dem Charakter des betreffenden Chorals, als des Haupt- oder Eingangsliedes angepasst. In späterer Zeit hat Bach sogar einzelne Choräle durch alle Strophen durchkomponiert (z. B. „O Lamm Gottes“, „Christ ist erstanden“, „Te Deum“) und jeder einzelnen Strophe ist daher der durch den Text bestimmte musikalisch-poetische Charakter gegeben. Bach hat dasselbe Prinzip auch bei den gesungenen Chorälen in den Kantaten und Passionen durchgeführt.

Die Beschaffenheit des auf der Kgl. Bibliothek in Berlin aufbewahrten Autographs jenes „Orgelbüchleins“, in welchem sich eine ganze Anzahl leerer nur mit der Angabe der ersten Choralzeile versehener Blätter befinden, lässt den Schluss zu, dass Bach im voraus die Choräle bestimmt hatte, die er bearbeiten wollte, dass also das Werk anfänglich grösser angelegt war, als es ausgeführt wurde. Der äusseren Form nach bilden den Inhalt zunächst die einfacheren, sogenannten „Orgelchoräle“, in denen die schlichte, unveränderte, oder doch nur wenig variierte, mit einigen Melismen, Verzierungen und dergl. versehene Choralmelodie erscheint. Die den „Cantus firmus“ begleitenden Stimmen geben eine Art symbolisch-poetischen Kommentars zum Chorale selbst. So wird z. B. in dem Chorale „Durch Adams Fall“ vermittelst eines durch das ganze Stück durchgeführten Septimensprunges nach der Tiefe zu in der Pedalstimme jener „Fall Adams“ versinnbildlicht. „Vom Himmel kam der Engel Schar“ bietet in beiden Händen eine Flut in schnellem Laufe sich von oben herab ergiessender Tonleitern, während das Pedal — die Erzengel — langsam und gravitätisch abwärts steigt. Dabei zieht die hehre Choralmelodie ruhig und ungehindert ihren Weg. Wie

*) Ueber das Wesen und den Vortrag dieser „Choralvorspiele“ habe ich ausführlich in meinen „Musikalischen Rückblicken“, Band II, 131 ff, insbesondere aber S. 162—170 gehandelt, worauf ich hier ausdrücklich verweise.

herrlich ist die freudig begeisterte Osterstimmung wiedergegeben in dem Choralvorspiele „Heut triumphieret Gottes Sohn", und in welch' glückseligem Frieden, in welch' beglückender Seligkeitshoffnung erklingt zart und lieblich „Herzlich tut mich verlangen"; wie eindringlich ist des Menschen Ringen nach Gott und die Adventssehnsucht dargestellt in „Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf"! Weihnachtsfreude und Christtagsglück tönt aus der kanonischen Durchführung des Liedes „In dulci jubilo" entgegen*), während der Ausdruck edelster, tiefster Trauer sich in dem Chorale „O Lamm Gottes" (F-dur) mit einer technischen Kunst sondergleichen vereinigt.

Diejenigen „Orgelchoräle", in welchen die Melodie in etwas ausgeschmückter Form, ohne Drangeben des eigentlichen Choralcharakters erscheint, bilden den Uebergang zu den eigentlichen „Choralvorspielen", bei welchen der „Cantus firmus" zu einer vollkommenen, häufig reich verzierten, instrumentalen Kantilene umgestaltet ist. Unter diesen bemerkt man zunächst eine einfachere Form — ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiele — eine vom Geiste lauterster und innigster Frömmigkeit verklärte Choral-Paraphrase. „Das alte Jahr vergangen ist" — ein Stück, dessen beängstigend düstere, chromatische Harmonien wie eine eindringliche Busspredigt wirken; „Herr Jesu Christ dich zu uns wend'" — in jenem Ton milder, beseligender Zuversicht gehalten, den die Hoffnung dereinstiger Anschauung ewigen Heiles erweckt; „O Mensch bewein' dein Sünde gross" mit seinem von Reue- und Busstränen förmlich getränkten und dennoch wieder hoffnungsvoll des Erlösers entgegenblickenden Schlusse**); vor allem aber „In dir ist Freude." Hier ist sogar die aus Gastoldis Madrigalen stammende Choralmelodie, dem Madrigalstil entsprechend, ganz frei und rein thematisch behandelt. Die geschmeidige italienische Melodie und der von heiliger Begeisterung getragene Text haben hier den jungen Meister sichtlich so tief bewegt und so gänzlich gefangen genommen, dass er sich im Ausdrucke des Jubilierens und Triumphierens gar nicht genug tun kann. Niemals — weder vor noch viel weniger nach Bach, ist ein Text so erschöpfend und allumfassend und dabei in so knapper Form durch Töne zu musikalischer Darstellung gebracht worden wie hier — ein leuchtendes Beispiel, wie die christlich-gläubige, durch die poetische Kunst der

*) Diese Choralbearbeitung ist insofern „einzig" in ihrer Art, als sie ein Pedal mit dem Umfange bis „fis" (eingest. Oktave) fordert. Nach C. F. Hartmanns „Geschichte der ev.-luth. St. Agnes-Kirche in Cöthen" (1803) hatte dieses Gotteshaus eine Orgel mit einem voll $2^1/_2$ Oktaven umfassenden Pedal. Die Vermutung liegt nahe, dass Bach diesen Choral für jenes Instrument, also in Cöthen, schrieb. Spittas Bemerkung, ein Cornett 4, wie es die Weimarer Orgel besass hätte denselben Effekt gehabt und den ungewöhnlich hohen Ton erreichbar gemacht, ist haltlos, weil Bach in solchen Fällen notierte: Pedal 4 Fuss (vgl. „Wer nur den lieben Gott lässt walten"); sodann weil ein Cornett 4 als „Cantus firmus" den kräftigen Manualen gegenüber zu schwach gewesen und nicht durchgedrungen wäre. Möglich ist es freilich, dass die Pedalstimme für ein vierfüssiges Glockenspiel, wie es Bach mehrmals (in Mühlhausen, Weimar) zur Verfügung hatte, gedacht ist. Dasselbe gilt von „In dir ist Freude" (s. unten).

**) Man vergleiche mit diesem „Choralvorspiel": „Jesu Leiden, Pein und Tod", bei Peters, Bd. IX, S. 42 (No. 5), dessen Aehnlichkeit mit dem obengenannten (vgl. das Adagiosissimo am Schlusse mit seinen seltsamen Harmoniefolgen) überraschend ist. Freilich das Uebermass an Verzierungen der ungewöhnlich reich kolorierten Gesangsstimme und manche andere kleine Schwäche mindern den Wert dieses an und für sich aber höchst bemerkenswerten Tonstückes. Von den übrigen der daselbst zusammengetragenen 11 Choräle tragen mehrere starke Zeichen der Unechtheit.

Musik verklärte Anschauung ganz allein unsern grossen Meister zu seinem Schaffen zu inspirieren vermochte.

Dieser einfacheren Form des „Choralvorspiels" war nun bereits durch Pachelbel insofern eine wesentliche Erweiterung gegeben worden, als Vor-, Zwischen- und Nachspiele entweder der einfachen unveränderten Choralmelodie, oder der aus der Knospe des Chorals erblühten instrumentalen Kantilene hinzugefügt wurden. Die innere Einheit bei der Mannigfaltigkeit dieser neu hinzugesetzten Bestandteile wurde dadurch gewahrt, dass die motivischen Bestandteile jener Vor- und Zwischenspiele der jeweilig folgenden Liedzeile entnommen wurden. Was Bach in dieser Gattung von weit ausgeführten und bis zur Choralphantasie sich erweiternden Orgelkompositionen geleistet hat, bedeutet meines Erachtens das Höchste auf dem Gesamtgebiete des kirchlichen Orgelspiels; es ist Bachs ureigenste, weihevollste Kunst, die höchste Durchgeistigung des Chorals und die tiefste Versenkung in sein innerstes, göttliches Wesen, wenn man so sagen darf: die „Apotheose" des Chorals. Zugleich ist diese Art kirchlicher Orgelkomposition die fundamentale Form, aus welcher Bachs grösste chorische Wunderwerke, in den Passionen (der Eingangschor der Matthaeuspassion!), in den Kantaten („Ein' feste Burg", „Aus tiefster Not" „Christ lag in Todesbanden" und viele, viele andere) entstanden sind. Zum grössten Teile stammen jene Orgelkompositionen aus der Leipziger Zeit*) und tragen in gleichem Masse den Stempel noch höherer künstlerischer Vollendung wie die dieser Zeit entsprechenden freieren Orgelkompositionen (Präludien, Fugen usw.), von denen wir unten sprechen werden. Aus der grossen Zahl der hierher gehörigen Orgelkompositionen seien zunächst einige von den der einfacheren Gattung angehörigen erwähnt, bei denen also die Choralmelodie unverändert beibehalten ist: „Aus tiefer Not" (No. 13), ein sechsstimmiges Meisterstück (mit Doppel-Pedal) ohnegleichen; „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" (No. 17), mit dem grandiosen „Cantus firmus" im Pedal, und die in derselben Art, jedoch in noch weiter ausladenden Formen sich bewegende grossartige Phantasie: „Komm heil'ger Geist" (No. 36); und als Gegenstück dazu das in seiner schlichten Einfachheit wahrhaft rührende: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" (No. 59); vor allem aber jenes letzte Werk, das Bach auf dem Sterbebette seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktierte: „Vor deinen Thron tret' ich hiemit" (No. 58), die Umgestaltung einer früheren Bearbeitung des Chorals: „Wenn wir in höchsten Nöten". Die ausgeschmückte Choralform zeigen u. a.: „Schmücke dich, o liebe Seele" (No. 49), jenes Stück, das einst Mendelssohn**) in einem Orgelkonzerte zum Besten eines Bachdenkmals spielte und von dem Schumann schrieb: „Um den „Cantus firmus" hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, dass Du (Mendelssohn) mir selbst gestandest, wenn das Leben Dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde Dir dieser einzige Choral Alles von neuem bringen." Ferner: „An Wasserflüssen

*) Die hauptsächlichsten Fundstätten für diese Gattung Choralvorspiele, aus denen Griepenkerl für seine Ausgaben (Peters, Bd. 6, 7) geschöpft hat, sind: 1. 18 Choralvorspiele, von denen 16 Autographe, 2 von Bachs Schwiegersohn Altnikol geschrieben sind. 2. Der 3. Teil der sog. „Klavier-Uebung", in Leipzig gedruckt: „In Verlegung des Authoris." 3. „6 Chorale von versch. Art auf e. Orgel m. 2 Clav. u. Pedal. In Verlegung J. G. Schüblers zu Zella" (die „Schüblerschen Choräle"). 4. Einzel-Abschriften, worüber man das Nähere in der genannten Ausgabe, Bd. 6, S. II, vergleichen wolle.

**) Vergl. L. Wolf, Mendelssohn (Sammlg. „Berühmte Musiker" Bd. XVII)

Babylons" (No. 12 a) und „Nun komm. der Heiden Heiland" — die wahrlich kein geringeres Lob verdienen, als was Schumann jenem anderen Chorale zollte.

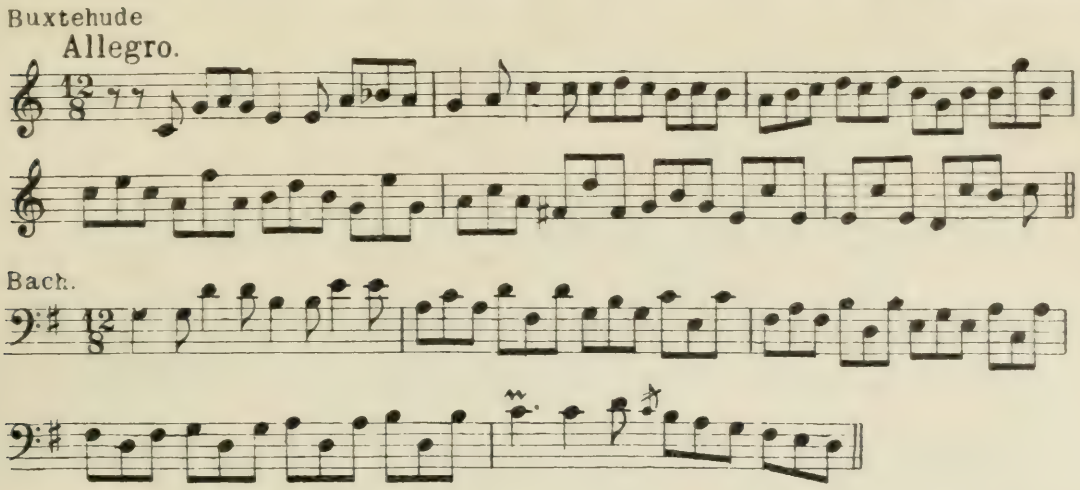
Eine Anzahl einzelner Präludien (ohne darauffolgende Fuge) trägt den Charakter von Jugendwerken. So zunächst das Präludium in G-dur (Peters VIII, S. 82). Es entfaltet gewaltige Tonmassen, aber der bessere Teil des Werkes beruht in den toccatenartig ausgesponnenen Teilen, denen gegenüber Akkordstellen wie Takt 6, 7, 13, 14, 16—23 leer und gehaltlos erscheinen. Trotz Schelbles Handschrift halte ich die Echtheit dieses Stückes für nicht vollkommen verbürgt. Sicher unecht und ganz in der Manier Kittels ist das C-dur-Präludium (Peters VIII, S. 77) „pro Organo pleno", wogegen das in a-moll (Peters IV, S. 68) zwar überreich an Sequenzen ist, aber allenthalben den echten, taufrischen Bachschen Geist zeigt. Hier sei auch gleich des d-moll Orgeltrios (Peters IV, S. 72) erwähnt, dessen herbes, etwas wehmütig klingendes Thema mit seinen zahlreichen Pralltrillern und Mordenten fortwährend in immer neuen Imitationen wiederkehrt und sich so zu einem intimen Dialoge zwischen zwei Stimmen von ganz eigenartigem poetischem Reize entwickelt. Grösser als die Anzahl einzelstehender Präludien ist die ebensolcher Fugen. Unter ihnen sei zunächst des unter dem Titel „Canzone" (Peters IV, No. 10, S. 54) erhaltenen Tonstückes gedacht. Es ist nach italienischen Vorbildern, insbesondere nach zwei Stücken in Frescobaldis „Fiori musicali" (Canzon dopo la Pistola und Kyrie delli „Apostoli") geschaffen. Bach besass dieses Werk des grossen Orgelmeisters in einer Abschrift.*) Auch Buxtehude hat die Canzonenform, ohne den Titel zu adoptieren, gepflegt, und Bach ist in der Behandlung derselben zunächst wohl diesem seinem „Meister" gefolgt. Das oft kapriziös klingende Umspringen des Themas in einen anderen, zumeist analog der „Proportio" in deutschen und französischen Liedern („chansons", daher der Name „Canzone"), ist gemässigt und würdevoller geworden. Sebstverständlich muss auf der Orgel bei Eintritt des in anderen Rhythmus versetzten Themas auch eine andere Registrierung eintreten. Die Fuge in C-dur (Peters VIII, No. 10, S. 80) ist ein sehr frisches, wohlklingendes und prächtig aufgebautes Stück, das allerdings nur von Takt 8—10 und in den 10 letzten Takten vierstimmigen bezw. sogar fünfstimmigen, sonst überall dreistimmigen Satz aufweist. Möglicherweise stellt es eine Klavier-, keine Orgelfuge vor**). Der Struktur nach zeigt es Buxtehudeschen Einfluss. An diesen Lübecker Meister erinnert sehr auffällig die G-dur-Fuge ($^{12}_{8}$ Takt, Peters IX, No. 4, S. 18). Die

*) Bachs autographe Kopie der „Fiori" Frescobaldis ist im Besitze der Bibliothek der des Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin. Sie umfasst 104 Seiten und ist im Jahre 1714 angefertigt worden.

Girolamo Frescobaldi (geboren 1580 zu Ferrara, bei den Niederländern, also in deutscher Schule zum Organisten gebildet, 1614 Organist an der Peterskirche zu Rom, † 1644) ist der grösste Orgelmeister in vorbachischer Zeit, der Begründer des eigentlichen Orgelstils und derjenigen Art musikalischer Polyphonie, die durch Bach hauptsächlich gepflegt und so die Grundlage auch unserer neueren polyphonen Musik geworden ist. Unerschöpflich in der Erfindung charakteristischer Orgelmotive, darunter solche der schwierigsten Art moderner Chromatik, wird er nur von Bach an Genialität in der kontrapunktischen Verarbeitung dieser Motive übertroffen.

**) Die Ausgabe der B.-G. führt es in der Tat unter den Klavierwerken auf. S. Band 36, S. 159.

Aehnlichkeit, aber zugleich auch die Verschiedenheit, das will sagen: die konzisere, kräftigere, melodische Gestaltung des Themas bei Bach ist augenfällig,

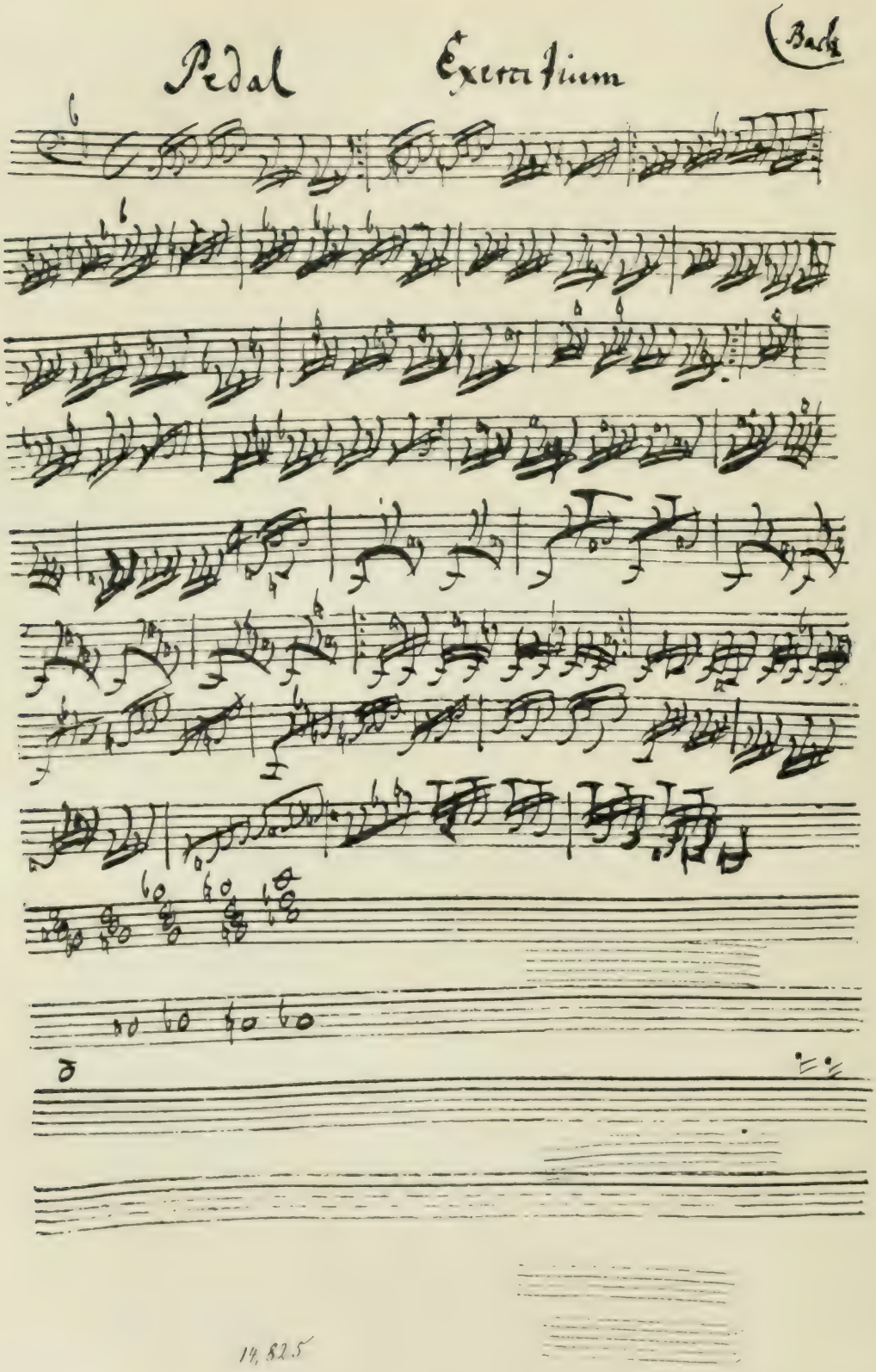


ganz abgesehen von der glänzenden Durchführung des Themas, die hier ein Meisterstück von Feuer und Geist und gegen den Schluss hin von faszinierender Wirkung ist, während bei Buxtehude das Ganze etwas zopfig und alltäglich verläuft. Ein Meisterstück ist auch das „Alla breve per Organo pleno" (Peters VIII, No. 6, S. 72), eine bei frischem, möglichst lebhaftem Tempo und heller glänzender Registrierung in herrlichem, ununterbrochenem Flusse gleichmässig dahinströmende Doppelfuge. Die beiden Pedaleinsätze des Themas in der Dominantentonart geben dem Spieler den rechten Anhalt für die Entwicklung der grossen Schlusssteigerung.

Eine zweite Einzelfuge in G-dur (Peters IX, No. 2, S. 12) könnte eigentlich von Friedemann Bach sein — so stark erinnert sie in manchen Zügen an das D-moll-Konzert. Eine andere aus c-moll (Peters IV, No. 6, S. 36) trägt in einigen Handschriften den Vermerk: „Thema Legrenzianum", was besagen will, dass Bach das Hauptthema dieser Doppelfuge aus Giovanni Legrenzi

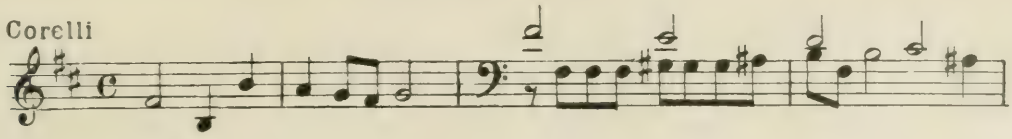
(† 1691) entnommen hat. Der weitere Zusatz: „elaboratum cum subjecto pedaliter" zeigt an, dass das zweite Thema (Takt 37) von Bach herrührt,

desgleichen die obligate Anwendung des Pedals. Der Schlusskadenz am Ende der Fuge folgt noch (in C-dur) ein virtuoses und recht geschmackloses Anhängsel. Die Buxtehude nachgebildeten Koloraturen und Tremolo-Figurationen machen nur nach der ernst und streng gehaltenen Fuge den peinlichen Eindruck völliger Ueberflüssigkeit. Allbekannt und überall gespielt ist die sogenannte „kleine" G-moll-Fuge (Peters IV, No. 7, S. 42). Die Schönheit des prächtig gegliederten Themas ist für Bach ebenso bezeichnend, als der ebenmässige Bau und die harmonische Entwicklung aller motivistischen und thematischen Bestandteile. Anmutig bewegte, ziemlich sequenzenartig geformte Zwischensätze, die man durch entsprechend veränderte Register und auf verschiedenen



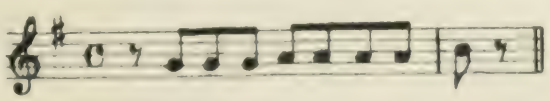
Eine Pedalübung, wie sie Joh. Seb. Bach gelegentlich für seine Schüler aufzuschreiben pflegte.

Manualen abwechselnden Vortrag besonders auszeichnen kann, verleihen dem wiederholten Eintritte des Hauptthemas jedesmal neuen Reiz, bis beim letzten Pedaleintritte der Höhepunkt der Entwicklung und damit auch, wie so oft bei Bach, der Schluss erreicht ist. Zu der Fuge in h-moll (Peters IV, No. 8, S. 46) benutzte Bach das Fugenthema des zweiten Satzes der vierten Corellischen Kirchensonate nebst dessen Kontrapunkt. Wie viel ergiebiger sprudelt



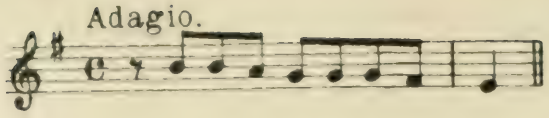
bei Bach dieser thematische Quell! Welch reiche Abwechslung bietet er an Nebenthemen und wie viel fruchtbringender und planmässiger gestaltet sich vor allem die Ausbeutung des Hauptthemas im Vergleich mit jenem Altmeister der Violinsonate! Ein ganz seltsames Werk ist die Fuge in c-moll (Peters IV, No. 9, S. 50). Unstät, durch jähe Pausen unterbrochen, stürmt das Thema in Sechszehnteln dahin, ein fortwährendes Suchen und Irren, Hasten und Jagen, ohne den festen Halt eines die Eile zügelnden Kontrapunktes, bis endlich nach einer durch zwei volle Oktaven herabstürzenden Figuration in der linken Hand ein plötzlich eintretendes langes Pedal-Fis die flüchtigen, hastenden Stimmen sammelt und trotz energischen, durch Synkopen ausgedrückten Widerstandes zur Ruhe zwingt. Nun es so weit ist, ergeht sich auch das Pedal in längerer, zwei Oktaven umspannender Solopassage!*)

Unter den Phantasien ist zunächst eine Jugendarbeit in C-dur („Manualiter") (P. VIII, No. 9, S. 78) zu erwähnen. Spitta scheint sich dies Stück als ein Werk lebhaften, sogar erregten Charakters zu denken (vgl. I, 398). Das Gegenteil ist richtig: es hat ganz und gar den Charakter einer Frescobaldischen „Elevazione" und kann garnicht genug ätherisch zart und langsam, weihevoll und feierlich aufgefasst werden. Der Eindruck ist dann ein ganz ausserordentlicher, ganz ebenso wie bei dem „kleinen, harmonischen Labyrinth" (P. IX, No. 3, S. 16), zu dem Caldarasche Modulationen das Vorbild bieten. Auch dieses Stück muss leise begonnen werden; bei den enharmonischen Verwechslungen kann der Klang düster, fast schaurig gefärbt werden, dann bis zum Eintritt der Figurationen wieder heller. Das „Zentrum" ist pianissimo und mit zarten, eng mensurierten Stimmen zu spielen. Im „Exitus" hellt sich dann die Klangfarbe auf und wird am Schlusse voll und glänzend. Eine dreisätzige Phantasie (auch „Concerto" benannt) in G-dur gleicht hinsichtlich des Passagenwerkes den Kompositionen Joh. Pachelbels. Der dreiteilige Bau des Ganzen dagegen, vor allem die Einheit des musikalischen Grundgedankens in verschiedenen Formen, im

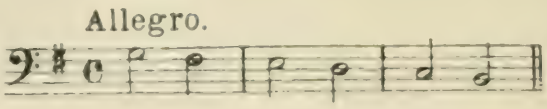
ersten Satz: 

*) Alle diese Eigentümlichkeiten, die ich als geniale Züge reifster Künstlerschaft ansehen muss, hat Spitta und nach ihm Pirro als „Jugendmängel" aufgefasst. Dass ein Thema nach seiner „Tonalität" unbestimmt und doch einem reifen Künstler angehören kann, dafür ist Beethovens C moll-Symphonie, I. Satz, das schlagendste Beispiel. Rhythmisch unbestimmt aber wird das Thema niemandem vorkommen, der weiss, was Phrasierung ist und wie man auf der Orgel phrasiert.

im zweiten Satz in der Umkehrung:



im dritten Satz als ostinates Hexachord-Bass-Thema:



alles das ist Buxtehudesche Art. Den denkbar grössten Gegensatz zu diesen zarten Tonstücken bildet die imposante G-dur-Phantasie (P. IV, No. 11, S. 58). Mit rapiden Figurationen beginnend, die durch „Echowirkungen“ (Takt 2, 4, 6 usw.) nahezu Takt für Takt die rechte Beleuchtung erfahren müssen, kulminiert sie in einem lang ausgesponnenen erhabenen fünfstimmigen Mittelsatz („Grave“), der im wesentlichen auf ein Tonleiter-Motiv, zuerst im Basse, in der Ausdehnung einer Sexte, schliesslich durch zwei volle Oktaven, majestätisch von D zu d^1 emporsteigend, mit einem verminderten Septimenakkord bei grosser Vollkraft der Orgel plötzlich abbrechend — und in einen in rätselhaften chromatischen Figurationen gehaltenen Schlussteil („Sentiment“) übergehend. Nach meinem unmassgeblichem Ermessen wird man die Lösung des Problems, das Bach mit diesem Satze bietet, nicht vollkommen verfehlen, wenn man fortissimo beginnend den Stärkegrad allmählich mit dem Herabsinken des Basses vermindert und vom Eintritt der tiefen Dominante bis zum Schluss eine klare, mittelstarke, aber weiche (Flöten, Prinzipale) Registrierung festhält, die im vorletzten Takte wiederum etwas verstärkt werden kann. Zeigt dies Werk die ganze himmelanstürmende, phantastische Kühnheit des jungen Orgelkünstlers, so begegnen wir in der tiefsinnigen Phantasie in c-moll (P. IV, No. 12, S. 66) der ganzen Tiefe der Empfindung und der kunstgeübten Hand des vollendeten Meisters. Leider ist die ursprünglich der Phantasie folgende Fuge nur bis zum 27. Takt erhalten. Die Wirkung dieses herrlichen Musikstückes auf einem dreimanualigen, mit sanften Flöten und streichenden Registern (ein Manual mit einem sanften Rohrwerk dazu) versehenen Instrumente ist ausserordentlich, namentlich wenn gegen den Schluss hin der Orgelklang verdichtet und verstärkt und schliesslich wieder bis zum pianissimo abgeschwächt wird.

Ein einzeln für sich bestehendes, zum Höchsten in der Orgelmusik zählendes Tonwerk ist die Passacaglia. So abwechslungsvoll und rhythmisch belebt G. Muffats gleichartiges Orgelstück (g-moll) sein mag, so sehr Buxtehudes Toccata (d-moll) in manchen allerdings recht äusserlichen Dingen der Bachschen gleichen mag, so gewaltig auch Pachelbels D-moll-Ciacona auf dem monumentalen Bass

sich erhebt: sie bleiben alle weit, weit zurück, gegen den unerschöpflichen Reichtum und die Fülle genialster Schöpferkraft, die Bachs Werk bietet. Zwar ist es ursprünglich für Pedal-Klavier geschrieben; gedacht und empfunden wurde es aber gänzlich aus dem Geiste der Bachschen Orgelwerke heraus und darum kann es unbedenklich unter diese gestellt werden. Ueber den Vortrag sei nur so viel gesagt, dass ich mich der Töpferschen Auffassung nicht anschliessen kann, ebensowenig den Notizen des sonst so vortrefflichen Griepenkerl in der Vorrede zum 1. Bande. Die Anwendung der Rohrwerke im Schlusssatze vor der Fuge, wie die des „Vollen Werkes“ bei den letzten

Glückwünschende Kirchen MOTETTO,

als

bey solennen Gottesdienste/ in der Haupt-Kirchen B. M. V.

der gesegnete Raths-Wechsel/

am 4. Februarii dieses M. D. C. C. VIII. Jahres geschach/

und die Regierung

der Käyserl. Freyen-Reichs-Stadt

MÜHLHAUSEN/

der Väterlichen Sorgfalt des Neuen-Rahts/

nemlich/

Des Hoch-Edlen/ Vesten/ Hochgelahrten

und Hochweisen Herrn/

Herrn Adolff Strefters/

und

des Edlen/ Vesten/ und Hochweisen Herrn

Hn. Georg Adam Steinbachs/

beyderseits Hochverdienten

Herrn Bürgermeistern/

wie auch

derer übrigen Hoch- und Wohl-ansehnlichen

Mitgliedern/

freudig überreichet wurde/

schuldigst erstattet/

durch

Johann Sebastian Bachen/

Organ. Div. Blasii.

Mühlhausen/

druckts Tobias David Brückner/ E. Hoch-Edl. Raths-Buchdr.

Titelblatt der Mühlhausener Ratswahlkantate.

Takten des ersten und dem Schlussabschnitte des fugierten Teiles (von der Fermate ab) halte ich für unumgänglich. Die Entwicklung in beiden Teilen erfordert ja eine Steigerung „a minore ad majus“ mit öfterem (namentlich im ersten Teile) Zurückgehen zu schwächerer (aber durchweg ungesuchter und ungekünstelter) Registrierung.

Die sechs Orgelsonaten (P. I, No. 1—6) muss man aus der Zahl der Orgelstücke ausscheiden. Sie sind für das Pedalklavier und als vorbereitende technische Meisterstudien für die Orgel komponiert. Und zwar ist das Pedalklavier „concertant“ behandelt und verlangt noch ein zweites Tasteninstrument, das den „Continuo“, also das Fundament in der Form der Generalbassbegleitung ausführt*). Nur so können namentlich die köstlichen Mittelsätze recht zur Geltung kommen. Stellt man sich dabei vor wie Bachs Lieblingssohn Friedemann, für den er diese Sonaten schrieb, das konzertante Pedalklavier spielte, während der Vater am Spinett oder Cembalo begleitete, dann hat man erst das richtige Bild dieser aus dem Anfange der Leipziger Zeit (1723) stammenden Werke. Den Sonaten reihen sich bequem jene vier Vivaldischen Konzerte an, die Bach auf die Orgel übertrug. Ueber die Art und Bedeutung derselben ist an anderer Stelle**) eingehend von mir geschrieben worden, so dass ich mich hier mit diesem Hinweise begnügen kann.

Es bleiben nunmehr noch jene grossen, zum Teil Riesen-Doppel-Werke zu besprechen übrig, die Bach als „Präludien und Fugen“, „Phantasien und Fugen“, „Toccaten***) und Fugen“ bezeichnet hat. Sie sind zum grössten Teil so bekannt und so viel gehört, nicht wenige durch Klaviertranskriptionen (Liszt, Tausig, d'Albert, Busoni, Stradal) in so weite musikalische Kreise gedrungen, dass

---

*) Der beste Beweis für diese Annahme ist die Verwendung des ersten Satzes der G-moll-Sonate als „Sinfonia“ zum 2. Teil der Kantate: „Die Himmel erzählen“. Die Instrumentation besteht hier aus Oboe d'amore, Viola di Gamba und Continuo, also harmonisch begleitende Orgel. Die Notiz ist zugleich ein Fingerzeig für ev. Registrierung dieser Sonate auf der Orgel.

**) Musikalische Rückblicke II, 159 ff. Die bei den Instrumentalkonzerten (Concerti grossi) stehende Gegenüberstellung eines „Concertino“ (ein Trios oder Quartettes von Soloinstrumenten) und des Ripieno-Orchesters („Tutti“) war auf der Orgel mit ihren verschieden registrierten Manualen leicht wiederzugeben. Solche Transkriptionen italienischer Konzerte für die Orgel pflegte nach Mattheson (Das besch. Orchester) der blinde Organist S. de Graue in Amsterdam mit besonderem Geschick auszuführen.

***) In den Vorreden zu zwei seiner berühmtesten Werke gibt Frescobaldi genaue Angaben über die Vortragsart seiner Orgelstücke, insbesondere der „Toccaten“. Diese Vorschriften gelten in wesentlichen Dingen auch für den Vortrag Bachscher Toccaten, Phantasien und Präludien und sind so eigenartig und „modern“, dass einiges davon hier seine Stelle finden möge. Er sagt: Die „Toccaten“ solle man nicht im strengen Takt, sondern bald langsam, bald schnell, wie es die Musik und der Ausdruck darin verlange, spielen. Man fange langsam und wie arpeggierend an und werde im Verlauf feuriger und schwungvoller. Die Kadenzen am Ende spiele man langsamer, zuletzt ganz langsam. Bei Passagen spiele man so, dass man durch Aushalten der letzten Note die eine Gruppe von der andern trennt und so deutlich erkennbar mache. Haben beide Hände gemeinsam Passagen auszuführen, so halte man die erste Note länger aus, dann aber spiele man die Passage schnell, um die Fertigkeit zu zeigen. Der Triller muss schnell, eine damit verbundene Passage langsam ausgeführt werden, damit sie ausdrucksvoll zu Gehör komme. Folgen je 2 Sechszehntelle auf einander, so ist das zweite punktiert — also etwas länger — zu spielen (man beachte dies bei der Toccata per la levazione, gegen den Schluss hin!). Frescobaldi ist also der Begründer des „Tempo rubato“ im allereigentlichsten und besten Sinne.

es überflüssig erscheint, sie ebenso ausführlich wie die anderen, minder bekannten zu behandeln. Ihrer Entstehung nach gehört ein guter Teil von ihnen bereits in die Weimarsche Zeit. Die Orgel in der dortigen Schlosskirche, ein Werk von 24 Stimmen, war gut disponiert, insbesondere war das Pedal reich ausgestattet. Es verfügte allein über 7 Stimmen, darunter einen 32-Fuss und je ein Rohrwerk zu 16, 8 und 4 Fuss, muss also einen imponierend vollen Klang gehabt haben und ausnehmend geeignet gewesen sein, Bachs innere Festigkeit im Pedalspiel glänzend hervortreten zu lassen. Dementsprechend sind denn auch die Präludien, Phantasien, Toccaten und Fugen aus jener Zeit mit virtuosen und langausgedehnten Pedalpassagen, komplizierten Manual-Figurationen, Koloraturen und ähnlichen Bravourstücken sehr reich ausgestattet. Zu ihnen gehören fast alle diesbezüglichen Werke im 4. Bande der Griepenkerlschen Ausgabe und aus dem 3. Bande No. 7—9, also Präludium und Fuge in C-dur, die dreisätzige Toccata (Konzert) in derselben Tonart und Präludium und Fuge in a-moll. Noch in die vorweimarsche Zeit fallen die „acht kleinen Präludien und Fugen" im 8. Bande, unter denen No. 4 das auffallendste und wohl sicher nicht für Orgel, sondern Pedalklavier bestimmt ist. Im übrigen sind G. Böhme und D. Buxtehude die Vorbilder für diese nicht eben sehr bedeutenden Jugendarbeiten gewesen. Die Werke der Weimarschen Zeit stehen an Kunstwert bedeutend höher, wie wohl auch hier noch ab und zu fremder, namentlich Buxtehudescher Einfluss zu merken ist. So die allbekannte D-moll-Toccata und Fuge (Peters IV, No. 4, S. 24), Präludium und Fuge in D-dur, heute noch das glänzendste Konzertstück, das je für die Orgel geschrieben wurde, wie ein Frühlingssturm einherbrausend, mit der glänzenden Pedalpassage unmittelbar vor dem keck und übermütig geformten Schlusse; Präludium und Fuge in G-dur, inhaltlich minder bedeutend, aber durch die brillante Schlusswendung in der Fuge eine mächtige, sieghafte Wirkung erzielend; die obengenannte dreisätzige, im Stile eines italienischen Konzerts gehaltene „Toccata und Fuge" in C-dur, mit den kolossalen Pedalfigurationen in der Einleitung, der herrlichen Kantilene (Adagio) im Mittelsatze und dem an Kühnheit selbst die D-dur-Fuge noch übertreffenden Schlusssatze mit dem „Trompeten-Thema". Eine Uebergangsstellung nimmt Präludium und Fuge in c-moll (P IV, No. 5, S. 32) ein, wegen des ganz eigenartigen, sich wundervoll steigernden Aufbaus der Fuge, der von reifster Künstlerschaft zeigt, sowie der reichen Koloraturen am Ende der Fuge und der zahlreichen wiederholten Akkorde im Verlaufe des im Toccatenstil Frescobaldis gehaltenen Präludiums.*) Das letztere — eine Buxtehudesche Manier, von der sich Bach gar bald befreit hat. Als das unbedeutendste Werk der Weimarschen Periode muss das C-dur-Präludium mit Fuge (P. IV, No. 1, S. 2) gelten. Es ist wenig mehr als ein Virtuosenstück, immerhin aber ein Bachsches. Gegenüber diesen in jugendlicher, enthusiastischer Begeisterung dahinströmenden Werken zeigen die späteren Orgelkompositionen dieser Gattung ein grösseres Ebenmass in der Form, eine ruhigere, strengere und einheitlichere Entwicklung des Themas, eine tiefere und kunstvollere Verarbeitung desselben, eine grössere Auswahl bedeutsamer, kontrastierender Themen und ausgedehntere, weniger virtuosenhaft stürmische, aber desto abgeklärtere und intensivere Steigerungen. Ich nenne

*) Pirros Urteil „l'inexperience du jeune compositeur se trahit ici à chaque mésure" (S. 58) ist eine völlige Verirrung dieses sonst so tüchtigen Bachkenners.

hier zunächst nur kurz die Höhepunkte der organistischen Kunst überhaupt: das „romantische“ H-moll-Präludium und Fuge, die G-moll-Phantasie und Fuge*), die F-dur-Toccata und Fuge, die „Dorische“ Toccata mit Fuge (Bachs komplizierteste Orgelfuge), das in Riesendimensionen sich ergehende E-moll-Präludium mit seiner Fuge, desgleichen die entsprechenden Werke in C-dur (P. II, No. 1, S. 2), a-moll, c-moll, E-dur (mit der „Tripelfuge“), f-moll, G-dur (P. II, No. 2, S. 7). Sie bilden alle den Inhalt des 2. und 3. Bandes der Griepenkerlschen Ausgabe. Ueber einige minderbekannte Werke dieser Gattung nur noch wenige Worte. Das A-dur-Präludium und Fuge (P. II, No. 3, S. 14) ist wohl eines der subtilsten und feinsten Orgelstücke, die Bach geschrieben hat. Alles atmet hier Frieden, Ruhe und selige Heiterkeit. Dementsprechend muss der Vortrag so zart, klar und duftig wie möglich sein; die Orgel werde nicht zu stark, aber mild und voll registriert! Bei der Fuge mit dem rhythmisch interessanten Thema**) beruht die ganze Wirkung auf einer peinlich genauen Phrasierung und delikatester, graziöser Ausführung der oft recht intrikaten Stimmführung. Ganz dasselbe gilt von dem „kleinen“ E-moll-Präludium mit Fuge (P. III, No, 10, S. 88), das durchweg in schwermütig klagendem Charakter gehalten ist.

Ein ebenso ganz apartes Stück ist das G-moll-Präludium und Fuge (P. III, No 5, S. 48) mit seinen bis zum pianissimo ersterbenden geheimnisvollen, absteigenden verminderten Septimenakkorden und der für das Pedal sehr komplizierten, herrlichen Fuge. Die in demselben Bande unmittelbar darauf folgende „Fantasia et Fuga“ (c-moll, P. III, No. 6, S. 55) ist eine Perle Bachscher Orgelmusik. Besonders diskrete Behandlung erfordert das sich auch mächtig herabsenkende Nebenthema (Takt 11) mit seinen entzückenden Imitationen. Ueber dem Ganzen schwebt ein Hauch linder Wehmut und sanfter Klage, die erst beim Eintritte des energischen Fugenthemas verstummt. Die Fuge selbst hat einen ausserordentlich ernsten, fast finsteren Grundzug, der durch das chromatisch aufsteigende Nebenthema (S. 59, letztes System, Takt 4ff.) einen packenden Ausdruck erhält. Schliesslich sei noch kurz des D-moll-Präludiums (Manualiter, P. III, No. 4, S. 42) gedacht, das einer aus der Violinsonate in g-moll für Orgel übertragenen Fuge vorangeht. Eine wirkungsvolle Wiedergabe dieser durch staccato-artige begleitende Akkorde als

*) Ueber die Verwandtschaft des Fugenthemas dieses Werkes mit einem Thema aus A. Reinkens „Hortus musicus“ vgl. meine Musikal. Rückblicke I, 54 f. Ich habe dort nachgewiesen, dass nicht bei Reinken, sondern bei Buxtehude (XV, S. 87 der Spitta-Ausgabe) der Fundort dafür ist. Trefflich charakterisiert Pirro (S. 101) diese „Fantasie“: „les recitatifs sont d'une déclamation expressive qu'ils n'avaient pas soupçonée . . . ., les suites d'accords, avec leurs audace que l'on n'a point surpassées, aboutissent à cette gigantesque progression (mes. 31—40), véritable crescendo d'orchestre, où se déploint . . . . toutes les ressources de la sonorité, chaque temps fort amenant de nouvelles forces . . . .“ Freilich, die Auffassung der Stelle (Takt 9ff.) als „calme supplique d'une prière“ kann ich nicht mit Pirro teilen. Liszt schreibt in seiner Ausgabe vor: „marcatissimo“ und eine eigenhändige Notiz in einer an Bülow gesandten Abschrift lautet: „hahnebüchen!“

**) Aehnliche rhythmische (synkopierte) Bewegungen finden sich noch in einer Fuge der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“, im D-dur-Satze der berühmten „Ciacona“ für Violine. Vereinzelt begegnet man der unbegründeten Meinung, das Thema der Orgelfuge stamme aus einem „böhmischen“ Volksliede. Allerdings, volkstümlich klingt die Melodie entschieden. Möglicherweise haben die von Frescobaldi gelegentlich benutzten Volksweisen („Frà Jacopina“, „Aria di Ruggiero“, „Sœur Monique“) Bach die erste Anregung gegeben. Aehnliches bei F. Couperin und in Scheidts „Tabulatura nova“.

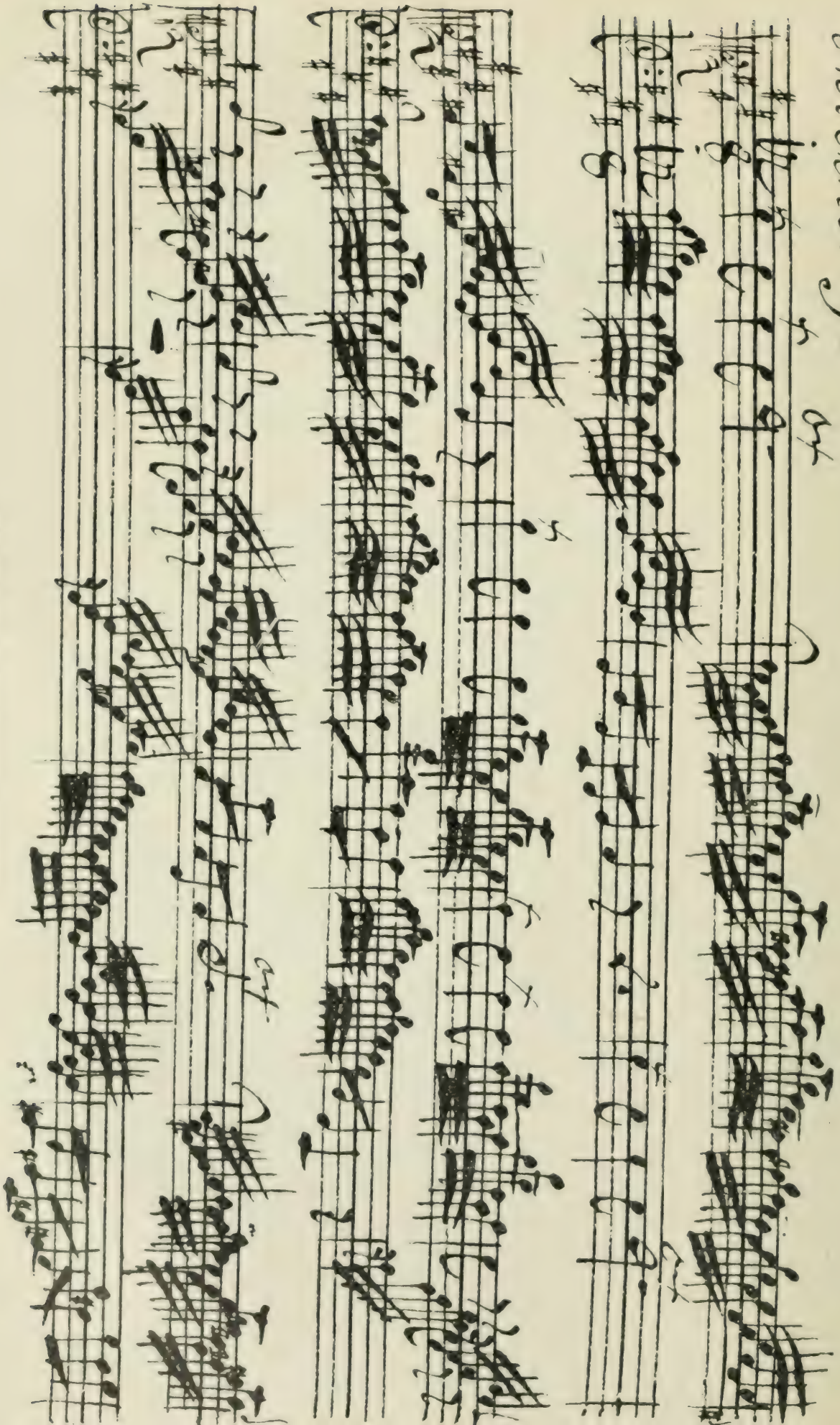
Kontrapunkt ausgezeichneten Fuge gehört zu den schwierigsten Problemen des Orgelspiels. Geringeres musikalisches Interesse bieten die beiden Präludien C-dur und a-moll mit den dazu gehörigen Fugen (P. III, No. 7, S. 62, und P. III, No. 9, S. 84); dafür sind sie organistische Studienwerke ersten Ranges. Dagegen erinnert Präludium und Fuge in C-dur (P. II, No. 7) sehr nachdrücklich an eine Fuge von Froberger. Die zugehörige ist ein ganz originelles Meisterstück. Sie entwickelt sich zunächst „manualiter", und erst nach längerer Steigerung tritt das Thema — in doppelter Verlängerung im Pedal — mit grossem Nachdrucke ein und führt zu einem äusserst glänzendem Schlusse.*)

*) Sehr zutreffend macht Pirro (S. 107) auf einzelne Anklänge an diese Fuge, die sich in Wagners Meistersinger-Vorspiel finden, aufmerksam.

Thomasschule und Kirche von der Promenade aus gesehen
Davor das von Mendelssohn angeregte Denkmal Bachs

Die Klavierwerke

Da die Orgel ein der Allgemeinheit wenig zugängliches Instrument ist, dringt man am besten von dem eigentlichen Hausinstrumente, vom Klaviere aus in das Wesen der Bachschen Musik ein. Für den Klavierspieler speziell steckt ausserdem in Bachs Klavierwerken ein Bildungsmaterial, und zwar selbst im bloss technischen Sinne, wie es kaum erreicht, geschweige denn überboten worden ist. Eigentliche Vorstudien zu diesen ganz für sich dastehenden Werken sind im besonderen nicht zu machen. Sie liegen in ihnen selber, wenn man bei ihrem Studium den richtigen methodischen Weg einschlägt. Dieses Studium ist kontinuierlich und vollständig nebenläufig zu betreiben, d. h. es hat selbständig neben dem Studium der übrigen technischen und poetischen Klavierklassiker von Haydn und Clementi bis Chopin und Liszt herzugehen. Bach ist eben eine schlechthin unvergleichliche Klaviergrösse für sich. Der landläufige beste methodische Weg seines Studiums ist folgender: Man fängt mit den 18 kleinen Präludien an und versucht danach die zweistimmigen Inventionen. Die Reihenfolge, die Bach selber nicht systematisch-instruktiv geordnet hat, ist dabei den individuellen Fähigkeiten des Lernenden anzupassen. Nach den zweistimmigen Inventionen studiert man die kleinen Fugen, die französischen Suiten und andere von den leichteren Stücken. Danach erst die dreistimmigen Inventionen, von denen manche schwerer sind als die leichteren Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klavieres, dessen Studium deshalb mit dem jener Stücke zugleich angegriffen werden kann. Ebenso werden dann bei weiterem Fortschritte im Wohltemperierten Klaviere die englischen Suiten und andere von den schwereren Klavierwerken zwischendurch genommen.



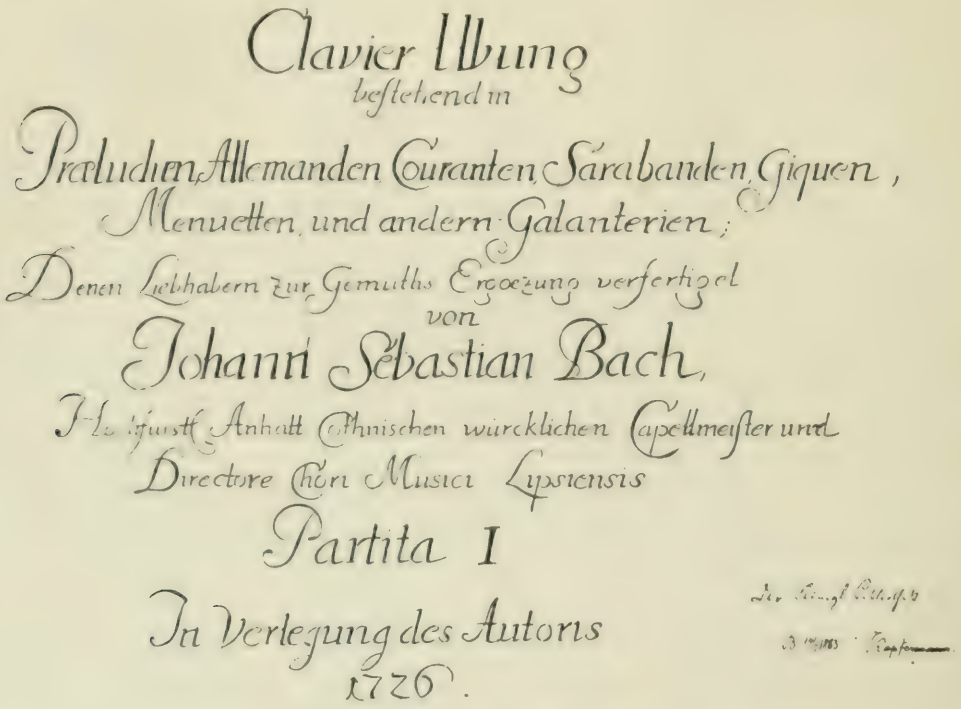
Anfang der 9. zweistimmigen Invention

Die achtzehn kleinen Präludien „für Anfänger“ sind poesie- und gehaltvolle Tongedichte kleinsten Umfanges, die auch denjenigen Spieler, der es längst zur Meisterschaft gebracht hat, immer wieder neue Bewunderung abnötigen. Sieben davon entstammen dem Klavierbüchlein für Friedemann Bach, sechs wurden zum ersten Male nach einer alten Abschrift des Titels „Six Préludes à l'usage des Commençants composés par Jean Sébastian Bach“ von Forkel herausgegeben, die anderen aber durch Schüler überliefert. Die Zweistimmigkeit herrscht in ihrem Satze vor; nur wenige sind so durchgehend dreistimmig, dass man sie als Trios bezeichnen könnte. Das eine von den beiden in c-moll hat ausgesprochenen Lautencharakter. Wie hier, so ist auch bei den Inventionen die Reihenfolge äusserlich, nach den Tonarten gehalten. Doch nicht nach der sich im Quinten- und Quartenzirkel darstellenden inneren Verwandtschaft, sondern nach dem musikalischen Alphabethe: C-dur, c-moll, D-dur, d-moll usw. Viele der chromatischen Zwischentöne (Des-dur, cis-moll, es-moll, Fis-dur usw.) mussten aus dem Grunde ausfallen, weil Bach jene Werke noch für kein modernes, temperiertes Instrument schrieb. Das war erst bei dem deshalb so genannten „Wohltemperirten Klaviere“ der Fall, denen zweimal 24 Präludien und Fugen die ganze, lückenlose chromatische Scala in Dur und Moll durchlaufen: C-dur, c-moll, Cis-dur, cis-moll usf. Der Titel des Hauptautographs der Inventionen, von denen die dreistimmigen auch Symphonien genannt werden, lautet:

Auffrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavires besonders aber denen Lehrbegierigen eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu bekommen. Verfertigt von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cöthenischer Capellmeister. Anno Christi 1723.

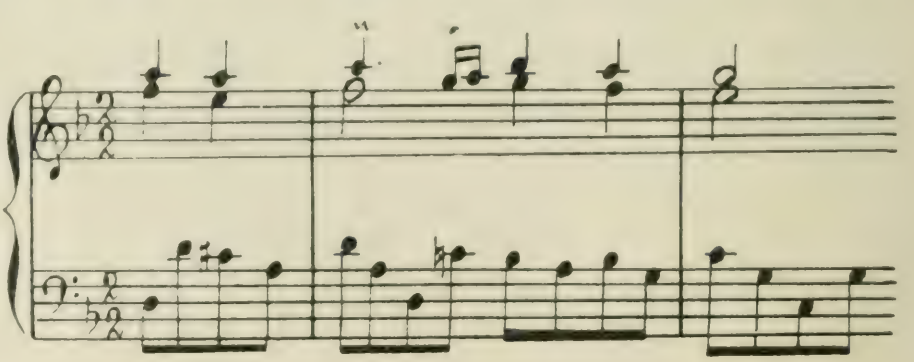
Andere Belege sind aber älter. In Friedemanns Klavierbüchlein, das 1720 angefangen wurde, stehen die meisten schon, wenn auch unter anderen Titeln (Praeambulum, Fantasie). Das eigentliche Instrument, für das diese Stücke erdacht waren, ist das Klavichord, das einen gesangsfähigeren Ton als das gleichzeitige Klavizymbel hatte und kurzweg das Klavier hiess. Die Zahl der Stücke entspricht in beiden Sammlungen den auf dem noch nicht temperierten Instrumente möglichen 15 Tonarten C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, Es-dur, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, h-moll, B-dur. In der Struktur ist die übliche und auch somit bei den kleinen Präludien zu findende zweiteilige Liedform verlassen und die freie kontrapunktische Entwicklung in einem Zuge und aus einem Motive bezw. Thema heraus vorgezogen. Fallen somit nun auch äusserlich die zwei Teile nicht mehr auf, so sind diese Stücke gleichwohl deutlich, und zwar meistens in drei Teile gegliedert, was u. a. Ferruccio Busoni in seiner ebenso scharfsinnigen wie gründlichen Ausgabe zum Ausdrucke bringt. Das Neue liegt hier darin, dass nicht mehr melodisch, sondern bis zur letzten Konsequenz hin thematisch und motivisch verfahren wurde. Wie man an anatomischen Präparaten den kunstvollen Bau des ganzen Körpers bis in jede einzelne Nervenfaser studiert, so sollte hier durch die Blosslegung aller Adern, aller Aeste der innere Bau eines musikalischen Organismus bis ins kleinste gezeigt und dadurch zugleich dem eigenen Kompositions- und Gestaltungsvermögen das beste Beispiel gegeben werden. Bach

hat übrigens selber den Ausdruck Invention nicht gebraucht, wenn selbiger auch nebenher im Titel des Werkes vorkommt. Die Sammlung wurde später in den ersten Teil von Bachs erstem gedruckten Werke aufgenommen, in die „Klavierübung, bestehend in Präludien, Sarabanden . . . und anderen Galanterien . . .“ Op. 1, 1726–30, 2. Ausgabe 1731.


Clavier Übung
bestehend in
Præludien Allemanden Couranten Sarabanden Gigquen,
Menuetten, und andern Galanterien;
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget
von
Johann Sebastian Bach,
Hochfürstl. Anhalt. Cöthnischen würcklichen Capellmeister und
Directore Chori Musici Lipsiensis
Partita I
In Verlegung des Autoris
1726.

Titel der ersten „Klavierübung“

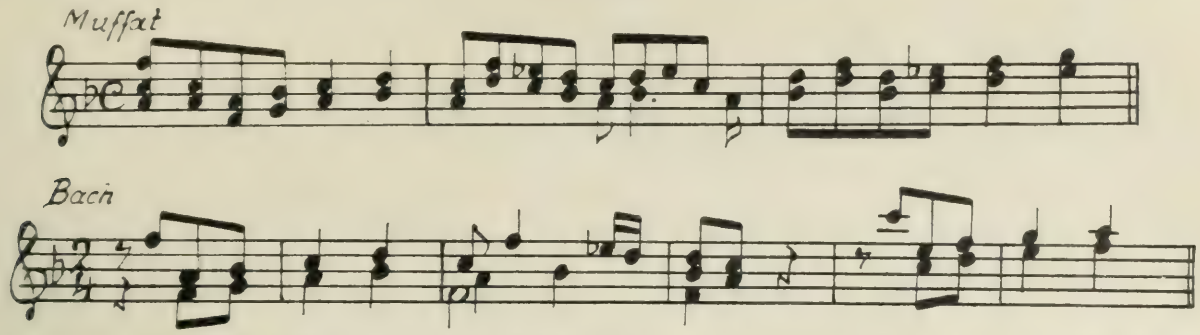
In diesem ersten Teile der „Klavierübung“ sind auch die meisten Partiten erschienen. Seit 1726 kam jedes Jahr eine heraus, ehe sie vereinigt wurden. Es sind das nichts anderes als Suiten. Der Ausdruck Partita wurde wohl in Anlehnung an Kuhnau gewählt, der ja Bachs Amtsvorgänger war und auch zwei Sammlungen solcher Stücke als „Klavierübung“ herausgegeben hatte. Da von Bach noch französische und englische Suiten vorhanden sind, wollte man nachmals jene Partiten deutsche Suiten nennen, drang aber damit nicht durch. Die Suite kam durch die Vorträge der Kunstpfeifer (Stadt- und Ratsmusiker) auf, die darin Tänze verschiedener Nationen aneinander reihten. Ihrem Beispiele folgten die Klavierspieler. Der Grundstock waren die vier Stücke der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Die Franzosen, namentlich Marchand und Couperin, fügten dann noch andere Tänze dazu, so die Gavotte, das Menuett, den Passepied, die Bourrée, das Rondeau, das Rigaudon, die Polonaise. Diesen Formenreichtum findet man zunächst in Bachs französischen Suiten wieder. Es sind sechs Stück. Doch auch in den sechs englischen Suiten sind diese Stücke vorhanden. Hier wird die Serie immer noch durch ein Prélude eingeleitet. Wie der Name dieser, den französischen innerlich wie äusserlich überlegenen Suiten zu deuten sei, wusste schon Forkel nicht mehr. Die beiden Gavotten (bezw. Gavotte u. Musette) aus der sechsten in d-moll erfreuten sich einer Popularität sondergleichen:



Johann Sebastian Bach

Nach dem Gemälde von C. F. R. Lissewsky.

Als zweiter Teil der „Klavierübung“ erschien 1735 noch eine Partite in h-moll und das dreisätzige „italienische Konzert“. Auch das gehört zu Bachs dankbarsten und unmittelbar wirkenden Vortragswerken. Es klingt an eine Sinfonie aus Muffats erstem Florilegium (1695) an:

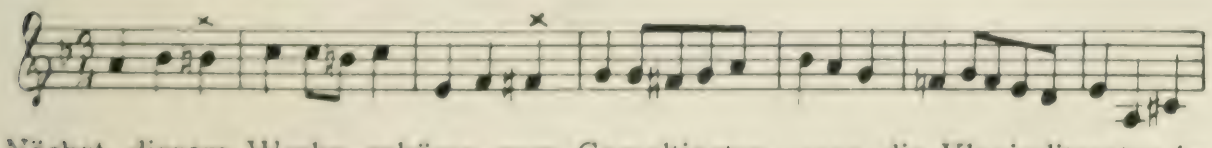


Im dritten Teile des Sammelwerkes (1739) stehen neben Orgelstücken, die auf dem damals gang und geben zweiklaviaturigen und mit Orgelpedal versehenen Klavizymbel gespielt werden konnten, die vier kurzen Klavierduette, im vierten aber das schwerwiegende Hauptwerk der sogen. Goldbergschen Variationen. Goldberg war der Clavecinist des Grafen Kayserling, des russischen Gesandten in Dresden. Kayserling protegierte Bach aus innerer Begeisterung, und Goldberg hatte bei Friedemann Bach, als der in Dresden war, Unterricht. So ist der Name des Werkes zu verstehen. Es ist wie die erwähnte H-moll-Partita und das Italienische Konzert für das zweiklaviaturige Klavizymbel gesetzt. Sein Stil nähert sich auffällig dem modernen, wie er sich besonders in Beethovens letzten Klavierdichtungen durchringt. Das Thema ist schon in dem 1725er Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach zu finden. Variiert erscheint aber eigentlich nur sein Bass, so dass das Ganze an die Passacaglienform anklingt. Sonst ist die Klaviervariation bei Bach nur durch eine weit zugänglichere und sehr nützlich zu übende Jugendarbeit vertreten, durch die Aria variata alla maniera italiana, deren Fluss sich in zehn Variationen erschöpft, während in dem anderen Werke dreissig vorhanden sind.

Die Goldbergschen Variationen erlangten aber trotz ihrer erhabenen Grösse und ihrer Bedeutung als wahrer Zukunftsmusik nicht den Ruhm der chromatischen Fantasie und Fuge, von der schon die Zeitgenossen Bachs reimten:

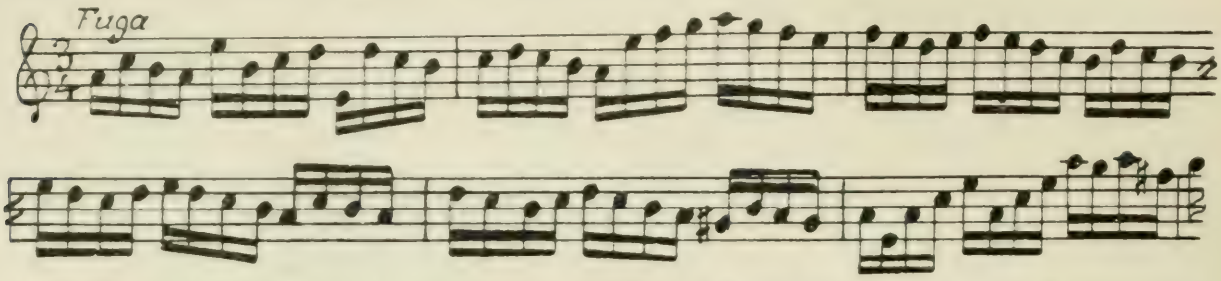
Fantasie chromatica
Bleibt schön in alle saecula.

Dieses Starwerk zirkulierte in Bachscher Zeit in vielen Abschriften, deren älteste das Datum des 6. Dez. 1730 trägt und jetzt der Berliner Königl. Bibliothek gehört. Die Entstehung der Komposition, die im ersten Teile eine gewisse Seelenverwandtschaft mit der grossen Orgelphantasie in g-moll zeigt, reicht aber wohl in die Zeit der letzteren, also ca. zehn Jahre weiter zurück. Der Titel erklärt sich sowohl aus der Harmonik der Phantasie wie aus der Bildung des also lautenden Fugenthemas:

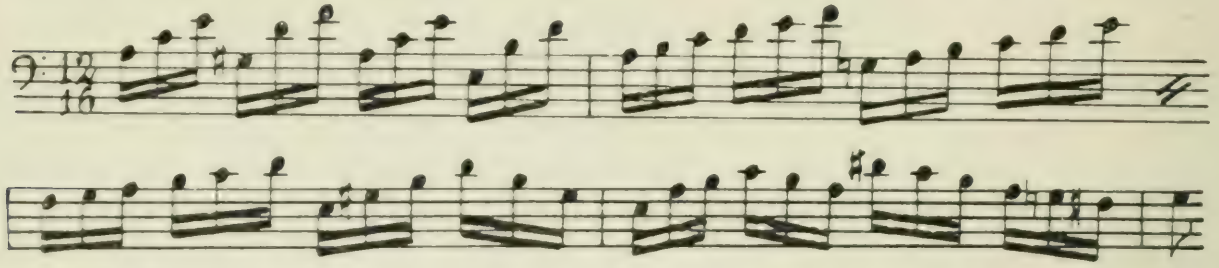


Nächst diesem Werke gehören zum Gewaltigsten, was die Klavierliteratur besitzt, eine Phantasie und Fuge in a-moll und ein Präludium und Fuge in derselben Tonart. In ersterem besteht aber die Phantasie nur in zehn

präludierenden Takten, die sich in breiten Arpeggien ergehen und durch einen Halbschluss in das folgende Fugenthema einleiten:



Weit ausgedehnter wird dagegen die andere Fuge präludiert, ein Riesenwerk, dessen Thema lautet:

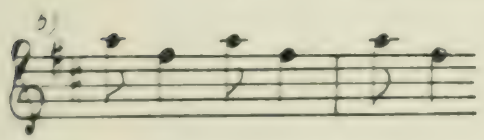


Vielleicht gehört diese gewaltige Meisterkomposition noch in die Cöthener Zeit Anfangs der dreissiger Jahre, als Bach den Telemannschen Musikverein in Leipzig leitete, arbeitete er sie zu einem Orchesterkonzerte um, wobei er dann als Adagio ein Stück aus der dritten Orgelsonate verwendete. Eine weitere „chromatische" Fuge (in c-moll) ist leider verloren gegangen. Die überliefernde Handschrift ist nicht fertig geschrieben und bricht mit dem 47. Takte ab. Doch ist die Einleitung zu dieser Fuge als C-moll-Phantasie beliebt und populär geworden. Sie erinnert in der Technik des Klaviersatzes an die Sonaten des napoletaner Meisters Domenico Scarlatti, so z. B. durch die Verwendung des Ueberschlagens der Hände.

Die Klavierwerke sind überhaupt eine ebenso reiche Fundgrube wie die Orgelwerke. Man kann sein ganzes Leben darin zubringen und sie doch nicht erschöpfen. Selbst Programmusik trifft man hier an. Sie ist am deutlichsten in einer Jugendarbeit gegeben, in einem Capriccio über das Fernsein seines geliebten Bruders, ein Stück, das also schon durch die persönlichen, familiären Beziehungen unseres Meisters erhebliches Interesse gewinnt. Der ältere Bruder Johann Sebastians, Johann Jakob, war nämlich 1704 als Hautboist für die Armee Karls XII. von Schweden angeworben und sollte nun den polnischen Feldzug mitmachen. Dem gegebenen Vorwurf entsprechend musste diese Art „Abschiedssonate" in sechs Teilen folgendes „exprimieren": a) „ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten", was das Anfangsmotiv mit aller wünschenswerten Symbolik zum Ausdrucke bringt; b) „ist eine Vorstellung unterschiedlicher casuum, so ihm in der Fremde könnten vorfallen", eine Fuge in g-moll, die sich wie in der Irre entfernter Tonarten in Form eines Dominanthalbschlusses scheinbar im Ungewissen verliert; c) „ist ein allgemeines Lamento der Freunde", wobei ein Basso ostinato in Gestalt eines wohlbekannten, von Bach öfter verwendeten Motivs (vgl. „Weinen, Klagen", ferner Crucifixus der H-moll-Messe, Kantate „Jesus du, du meine Seele", Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich", Fis-moll-Toccate, Klavierfuge in a-moll) unter Begleitung eines zweiten, in Generalbassziffern notierten Klavi-

chores erklingt und das Schluchzen, Weinen, Klagen der Freunde tatsächlich mit greifbarer Naturtreue durch Töne ausdrückt, wie auch schliesslich „der allein abziehende Bass“ (Spitta) sehr charakteristisch ist; d) „allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es nicht anders sein kann, und nehmen Abschied“ — ein kleiner elegischer Zwischensatz, der ein ernstes Bild gehaltener, männlicher Trauer gibt; e) „Aria di postiglione“ und f) „Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione“, ein zweiteiliges Stück als Einleitung und Doppelfuge, voller Humor und mit liebenswürdiger Kunst dem Vorwurfe in jeder Weise gerecht werdend.

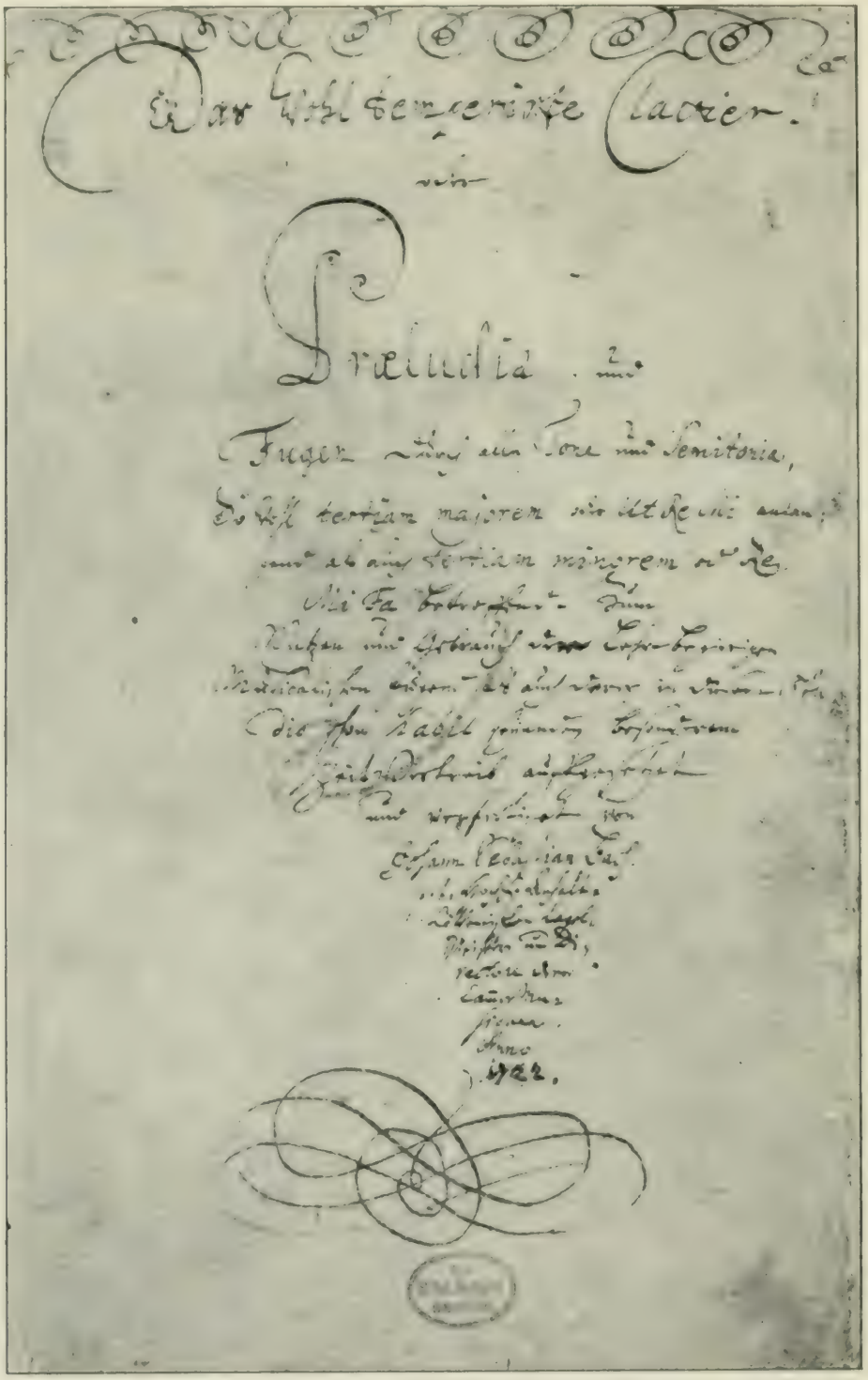
In den hier unmöglich im einzelnen zu erörternden Reihen dieser grossen Werkgruppe sind auch die Arbeiten sehr interessant, die Bach über Themen und Einfälle fremder Meister lieferte. Seine Zeit, in der die Geister noch genug eigene Kraft und Grösse hatten, litt noch nicht an dem modernen Uebel der Plagiatsichtigkeit, brauchte sich noch nicht gleich unseren Alexandrinern auf die Suche von „Anklängen“ zu begeben, um damit wenigstens einen Schein von eigener Geistesgrösse zu markieren. Man sah weniger auf das Was wie auf das Wie. Und letzteres ist natürlich auch bei Bach höchst bewundernswert. So z. B. in drei Fugen (einer mit vorangehendem Präludium) über Themen des Italieners Albinoni. Auch die mehrsätzigen Sonaten sind meistenteils sekundäre Werke, wenn auch nicht alle nach fremden Mustern. Das ist nur bei zweien der Fall, bei denen in C-dur und a-moll, die nach Stücken aus des Hamburger Altmeisters Reinken „Hortus musicus“ gearbeitet wurden. Aus demselben „Musikgarten“ stammt auch eine B-dur-Fuge. Eine andere in derselben Tonart ist wieder eine Arbeit nach einer Vorlage von J. C. Erselius, Organist in Freiberg, deren Original in G-dur steht. Die D-moll-Sonate aber ist bachisch, wenn auch ebenfalls sekundär. Sie wurde nach der zweiten Sonate für Violine solissimo geschrieben (a-moll). Dagegen ist die in D-dur original, wenn sie auch als Jugendwerk noch ganz im Banne der Kuhnauschen Muster steht, auf die ja auch das erwähnte Programmusikstück zeigt.*) Die Schlussfuge des viersätzigen Werkes sprüht von echt Bachschem Humor; ihr musste die Sprache der Vögel:



also Henne und Kuckuck, das thematische Material liefern. Am bedeutendsten tritt in dieser Gruppe sekundärer Werke wieder der venezianische Komponist Vivaldi hervor, denn als Bachsche Klavierbearbeitungen sind von seinen Violinkonzerten nicht weniger als sechzehn bekannt. Die im Anhange der grossen Gesamtausgabe der Bachschen Werke (Bach-Gesellschaft) mitgeteilte Originalfassung des zweiten dieser Konzerte zeigt uns, wie Bach bei solchen Bearbeitungen verfuhr. Er gab der Solostimme ein reicheres und mehr dem Charakter des Klaviers entsprechendes Figurenwerk und gestaltete dasselbe durch Hinzufügung von Sextenparallelen klangvoller; massige Unisono-Tonleiterpassagen zergliederte

*) Spitta und Bischoff halten den ersten Satz für unecht. Allerdings sprechen die dort ewig in abgemessener Symmetrie wiederkehrenden achttaktigen Perioden gegen Bachs Autorschaft.

er weislich. Was ihn aber hauptsächlich zu diesen Bearbeitungen trieb, waren zunächst didaktische Zwecke: die klare Gliederung dieser Stücke, die saubere Disposition, die leicht abgerundete Form sollten ihm mustergültig sein und werden.



Titel des ersten Teiles vom „Wohltemperierten Klavier"

Dazu sollte die schöne, ergreifende Melodik, namentlich in den Largo- resp. Adagiosätzen, befruchtend, belebend und zugleich die eigene anfänglich etwas sprödere melodische Begabung für die schöne italienische Cantilene wohltuend erregen. Und in der Tat, wenn man sowohl die im vorhergehenden Kapitel erwähnten vier Vivaldischen Konzerte, die Bach für Orgel bearbeitete, wie die vorliegenden sich im einzelnen durchzusehen die Mühe nimmt, ist man freudig

überrascht über die schöne, edle und kräftige, echt italienische Gesangsmelodik, die ihnen eigen ist.

Zu den Sonaten, von denen vorhin die Rede war, sind eigentlich auch die Toccaten zu rechnen. Denn so konnte man früher ebenfalls solche mehrsätzigen Stücke für Klavier oder Orgel nennen, ohne dabei etwa an eine so bestimmte Form zu denken, wie sie z. B. mit dem Begriffe der Sonate zur Zeit Beethovens verbunden ist. Derartiger Toccaten nun sind sieben vorhanden. Fünf von ihnen fallen in die erste weimarische Zeit, während die beiden in fis-moll und c-moll später zu datieren sind. Von der in d-moll sagt Kittel, dass sie die früheste oder erste sei. Sie ist in zwei Formen überliefert, von denen wieder die einfachere die frühere ist. In der Toccate in fis-moll taucht jenes chromatisch-absteigende Thema auf, von dem schon weiter oben gelegentlich des Programmusikstückes Rede war.

Die stille Mussezeit seines Aufenthaltes in Cöthen gab Bach Zeit und Gelegenheit, all sein Können auf dem Gebiete der Klaviermusik in einem Werke zu konzentrieren, das einzig in seiner Art ist und bleiben wird, so lange unsre Kunst besteht. 1722 beendete Bach ein musikalisches Sammelwerk, an Grösse und Bedeutung für die Tonkunst etwa der Bibel vergleichbar. Es hatte den Titel: „Das wohltemperirte Clavier oder Präludia und Fugen durch alle Töne und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch ertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besonderen Zeit-Vertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach p. t. Hochfürstl. Anhalt-Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.“ Das Werk enthielt 24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten in ununterbrochener Folge der chromatischen Scala, von C-dur angefangen bis zu H-moll. Nicht als ob es so in dieser Folge nacheinander und gleichzeitig entstanden oder gar nacheinander aufgeschrieben worden wäre! Instruktive Klavierstudien beschäftigten Bach schon seit der Weimarer Zeit, namentlich seitdem seine älteren Söhne heranwuchsen und „als geborene musici“, wie Bach selbst sie rühmt, eines ihren Anlagen entsprechenden Bildungsstoffes bedurften. Mit den in Friedemanns Klavierbüchlein enthaltenen „Inventionen“ sind auch einzelne Präludien und Fugen zu gleicher Zeit zunächst als einfache Uebungsstücke entstanden, ohne dass noch die weitere Idee vorschwebte, je eins dieser Stücke mit einer dazu gehörigen Fuge zu einem Ganzen zu vereinigen. Tatsächlich weist schon Schumann darauf hin, dass Präludium und Fuge nicht immer in ursprünglichem Zusammenhange stünden, wiewohl Busoni, unter den neueren Herausgebern des „Wohltemperierten“ (mit Ausschluss der Textkritik) bei weitem der gründlichste, dies von dem D-dur-Präludium und -Fuge scharfsinnig nachweist. Auch die Ordnung der einzelnen Stücke stand noch nicht fest: Friedemanns Klavierbüchlein (1725) enthält nur Präludien als abgeschlossene, für sich bestehende Stücke; der Fugensatz bot für Friedemann noch zu viel Schwierigkeiten. Ging doch Bachs ursprüngliche Absicht ganz einfach nur dahin, ohne grosses Kunstgepränge, so wie es sein Genius ihm eingab, „einen Lauf durch die 24 Dur- und Moll-Tonarten“ der chromatischen Scala, von denen viele (Fis-dur, Cis-dur z. B.) damals noch gar nicht in Gebrauch

waren, und zu denen Bach durch seine neue Fingersatz-Methode*) und seine Methode, das Klavier zu stimmen, erst den praktischen Zugang eröffnet hatte, durchzuführen. Als Bachs Entschluss, ein solch gänzlich neues Werk zu schaffen, in die Tat umgesetzt wurde, konnte er sich nicht genug tun, daran zu bessern, zu ändern, hinzuzufügen, auszumerzen und von neuem zu komponieren. Solch grosses Interesse hatte er daran, dass dieses Werk in möglichster Vollendung erschiene.

Nicht weniger wie drei (zum mindesten, vielleicht vier) Autographen besitzen wir von dem „Wohltemperierten Klavier". Zunächst die mit **A** bezeichnete Handschrift, ursprünglich im Besitz Robert Volkmanns. Sie hatte infolge einer Ueberschwemmung längere Zeit bei Pest in der Donau gelegen, ging dann in den Besitz Prof. Wageners in Marburg über, und ist von dort von der Berliner Königl. Bibliothek erworben worden. Sie ist sehr sorgfältig geschrieben und die beste von allen, enthält aber sehr viele Korrekturen von anderer Hand, über deren Wert die Meinungen geteilt sind. Diese letzteren Korrekturen finden sich gleichlautend in den Handschriften Kirnbergers und Altnikols. Der Herausgeber des Werkes in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und der Edition Peters, Kroll, hat daher kein Bedenken getragen, die Korrekturen in seinen Text aufzunehmen. Das Autograph ist 1732 datiert.

Das Autograph **B** (202) ist dasjenige Exemplar, welches bei der Erbschaftsregulierung Friedemann zugefallen war. Von diesem, der in Halle oft in Geldverlegenheit war, erstand es der Domorganist Müller in Braunschweig, von da kam es an Griepenkerl, dann an Roitzsch; jetzt besitzt es die Königl. Bibliothek in Berlin. Datiert ist es 1734.

Die Echtheit des Fischhoffschen Autographs **C** wird bezweifelt. Ist es echt, so enthält es jedenfalls eine Fassung, die vor der ersten, definitiven Redaktion durch Bach liegt. Denn wir finden in ihr die Präludien so wie sie in Friedemanns Klavierbüchlein (1720) geordnet sind.

Nächst dem Autograph **A** scheint indessen das Autograph **D** von erheblicher Wichtigkeit. Es stammt von Georg Nägeli in Zürich, der es von einer Tochter Carl Philipp Emanuels in Hamburg im Jahre 1802 durch die Vermittlung des Prof. Horner daselbst erworben hatte. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es das Exemplar, das nach dem Tode des Vaters dem genannten Sohne zugefallen war.

Alle diese Autographen, zu denen noch eine Reihe anderer Handschriften von Quellenzuverlässigkeit tritt, beziehen sich auf den ersten, älteren Teil des Werkes. Den zweiten Teil schuf Bach weit später, als er seine Kantatenperiode schon so ziemlich hinter sich hatte. Dieser Teil gehört in das Jahr 1744 und scheint nicht „zweiter Teil", sondern nur „Vierundzwanzig neue Präludien und Fugen" betitelt gewesen zu sein. Das Autograph dazu galt lange Zeit hindurch für verloren. Das Urautograph ist es auch, doch ist jetzt eine von Bach selber angefertigte Abschrift bekannt und seit 1895 im Besitze des Britischen Museums in London. Diese Handschrift stammt aus dem Nachlasse Muzio Clementis

*) In früheren Zeiten war Hauptgrundsatz der Orgel- und Klavier-Fingertechnik, den Daumen nur in äusserstem Notfalle, z. B. bei weiten Spannungen, zu gebrauchen. Bach fing an, den Daumen systematisch in gleichem Masse wie die andern Finger zum Dienste heranzuziehen, anstatt ihn schlaff herunterhängen zu lassen.

und wurde schon 1842 durch Mendelssohn als echt erkannt, als sie noch in Privatbesitz war.

Den ersten Druck des Werkes veranstaltete 1799 der Engländer Kollmann, der 1812 auch „An Analysis of S. Bach's Praeludes and Fugues" herausgab. Ein Jahr später kamen dann die Ausgaben von Nägeli in Zürich und Simrock in Bonn. Wieder ein Jahr darauf (1801) erschien der erste Peterssche Druck. Breitkopf & Härtel folgten erst 1819. Heute ist selbst die teure Ausgabe in den Bänden der Bach-Gesellschaft durch die billige von Bischoff (Steingräber) übertroffen, da letzterem Quellen zu Gebote standen, die Kroll, der die Arbeit dort hatte, noch nicht benutzen konnte. Unter den didaktischen Ausgaben sei besonders die von Klindworth (Schott) erwähnt. Ueber die Busonis, die nur den ersten Teil betrifft und weit mehr als eine solche bedeutet, ist zu klagen, dass sie infolge des hohen Preises, den Breitkopf & Härtel dafür angesetzt haben, einer vergebenen Liebesmüh gleicht.

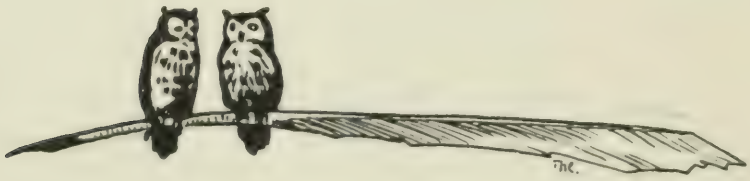
Als eigentlicher Vorläufer des „Wohltemperierten" kann der Halberstädter Orgelbauer Andreas Werkmeister (1645—1706) angesehen werden. Er führte die moderne Stimmung ein, indem er die Oktave in zwölf gleich- und zwar mittelwertige Halbtöne zerlegte und dadurch Cis mit Des, Dis mit Es, E mit Fes usw. auf die gleichen Tonhöhen brachte. Nun konnten die Komponisten in allen Tonarten modulieren. Werkmeister legte sein System in einer 1691 erschienenen Schrift von der „musikalischen Temperatur" nieder. Bach war der erste, der daraus als Komponist die Konsequenzen zog, denn ein 1880 ans Licht gekommenes „Wohltemperiertes Klavier" von dem Tennstedter Organisten B. Ch. Weber wurde trotz der darauf vermerkten Jahreszahl 1689 durch Wilhelm Tappert in die Mitte des 18. Jahrhunderts verwiesen.*) Dieses Werk zeigte sich zudem auch kompositorisch als eine mittelmässige Arbeit. Weit mehr in Ehren ist da Bachs Bewunderer, der Lobensteiner Organist Georg Andreas Sorge (1703—78), zu nennen, der ca. 1738 ein von ihm komponiertes „Wohltemperiertes" herausgab. Von neueren Meistern verdient Alexander Klengel genannt zu werden. Er veröffentlichte 24 Kanons und Fugen durch alle Tonarten, ein modernes Werk, das von unseren Klavierstudierenden mehr hervorgeholt werden sollte, als es geschieht.

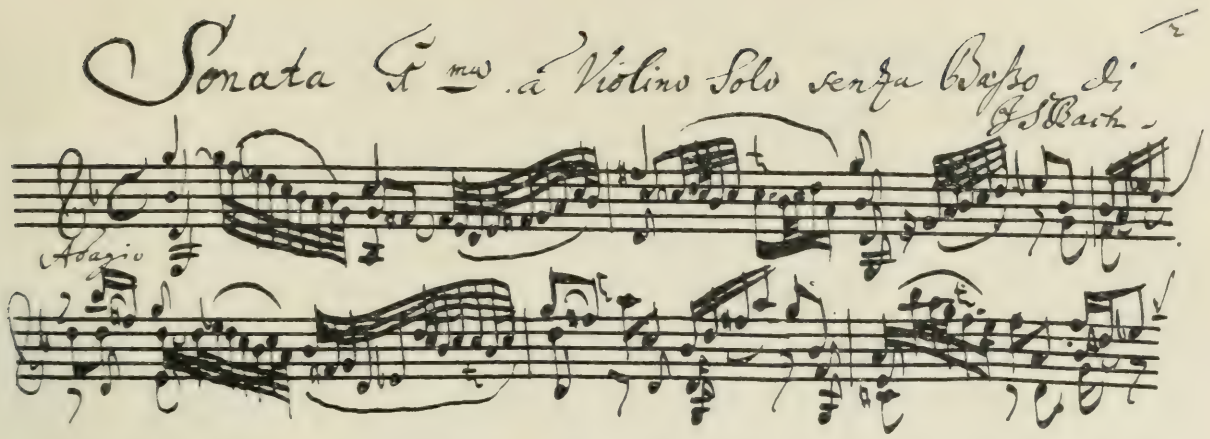
Von allen Werken Bachs ist sein „Wohltemperiertes Klavier" wenigstens in den Kreisen der Klavierspieler das spezifisch klassische Werk geworden. Allerdings nicht immer direkt; aber die Studien-Werke Bertinis, Cramers Czernys, Clementis sind in ihrem eigensten Wesen mehr oder weniger vom Wohltemperierten beeinflusst. Freilich, volles Verständnis für die ganze Bedeutung dieses „Fundaments" zum Gebäude der Tonkunst hat erst die neuere Zeit gehabt, seitdem in unserer Musik, dank der Bemühungen Schumanns, Liszts und seiner Schule, das poetische Element zu höherer und ausschlaggebender Bedeutung gelangt ist. „Die meisten der Bachschen Fugen sind Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt." Populär im engern Sinne, also vulgär, sind sie aber nicht geworden. Das liegt in ihrem allem Aeusserlichen und Oberflächlichen abgewandten Wesen. Nur das C-dur-Prä-

*) Monatshefte für Musikgeschichte, 1899 S. 123 ff.

ludium des ersten Teiles macht eine Ausnahme, denn über seinen wallenden Harmonien hat ja bekanntlich Gounod eine schöne Melodie komponiert. Im allgemeinen fällt am meisten der moderne Zug an diesen Wundergebilden auf, der ihnen für die Zeit ihrer Entstehung den Charakter als wahre Zukunftsmusik

verleiht. Schumann urteilte ganz richtig über Bach, wenn er sagte, er sei allen so weit vorausgeeilt, dass nur aus ihm, dem Einen, immer von neuem zu schöpfen sei. In den berühmten „Lebensregeln“ heisst es: „Das Wohltemperirte Klavier sei Dein täglich Brot“.





Handschrift Johann Sebastian Bachs (Aus dem Nachlasse des Thomaskantors Rust)

Die Werke für Orchester und für Kammermusik

Das alte, vorhaydnsche Orchester ist noch einer der schwächsten Punkte in der musikalischen Praxis. Nicht dass es hier an aufklärender musikwissenschaftlicher Arbeit fehlte, denn die Musikgelehrten haben gerade nach dieser Richtung hin erspriesslich gewirkt; aber die Gleichgültigkeit und Bequemlichkeit, ja auch wohl die Ignoranz der praktischen Dirigenten hat mit wenigen Ausnahmen jene Forschungsresultate noch nicht zu wirklich überzeugenden und allgemein durchgreifenden Stilrestaurationen zu verbreitern vermocht. Für Händel*) erreichte ja hier Chrysander viel. Allein bei Bach ist die Sachlage nicht so einfach. Händels Orchester war für die damalige Zeit modern, d. h. es hatte die von Italien ausgehende Vereinfachung angenommen, die die zahlreichen Zwischenstufen der Instrumente fallen liess und nur die vollkommensten Haupttypen beibehielt. Bach dagegen, der nie den Boden des damaligen gelobten Landes der Musik betreten hatte und an dessen Kunst nur durch dritte Hand teilnahm, blieb beim Alten und brauchte noch Instrumente weiter, die schon zu seiner Zeit im Aussterben begriffen waren. Solche Instrumente müssen modernen Aufführungen aber naturgemäss besondere Schwierigkeiten machen. Doch kann man derer wohl Herr werden, und diejenigen Instrumente, die schlechthin unentbehrlich erscheinen, bürgern sich allmählich wieder ein. Ist doch z. B. die Oboe d'amore (Liebesoboe), eine Art weicher Altoboe, sogar in einer allermodernsten Partitur, in der zur Sinfonia Domestica von Strauss zu finden. Eine andere Oboe aber, die Oboe da caccia (Jagdoboe), lässt sich allenfalls durch das sogenannte englische Horn ersetzen. Desgleichen die Schnabelflöte (Flûte à bec) durch die gebräuchliche Traversflöte. Klarinetten aber existierten zu Bachs und Händels Zeiten noch nicht; auch Haydn und Mozart mussten sich in ihren früheren Schaffensperioden noch ohne sie behelfen. Die zwischen Holz- und Blechblasinstrumenten in der Mitte stehenden Zinken (Cornetti) können allenfalls durch Flügelhörner ersetzt werden, da die dazu besser geeigneten hohen

*) Vgl. auch Volbach's Händel-Biographie (Sammlg. „Berühmte Musiker" Bd. II)

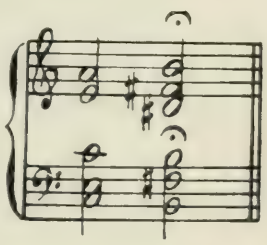
Posaunenarten ebenfalls nicht mehr in unseren Orchestern anzutreffen sind. Grössere Schwierigkeiten machen hingegen wieder die Trompetenstimmen, ihrer hohen Töne wegen; doch hat man sich da geholfen, indem man besondere „Bach-Trompeten" konstruierte (Clarini). Aehnlich liegt die Sache bei den Hörnerstimmen, denn Bach benutzte nur das schlichte Jagdhorn (Corno da caccia), das leichte, hohe Töne und nichts von der dunklen, romantischen Färbung unseres Ventilhornes, geschweige denn des klassischen Waldhornes hatte. Mit den Streichinstrumenten nun käme man wohl zurecht, wenn man die Gambe wieder kultivieren würde. Sie ist weit notwendiger als die Viola d'amour (Liebesbratsche), die ja schon ab und zu wieder angetroffen wird, bei Bach aber eigentlich nur in der Johannispassion unentbehrlich ist. Die Quartgeige (Violino piccolo), die von Bach selber erfundene Viola pomposa und das Violoncello piccolo aber sind leicht durch ihre Haupttypen ersetzlich.

Bachs Vater

Weit wichtiger ist nun der Umstand, dass man zu Bachs Zeiten nicht alle Füllstimmen und blossen Harmonietöne eigenen Instrumenten übergab, sondern sie auf dem durchaus obligatorischen Tasteninstrumente (Clavicembalo) spielte, dessen Inhaber ausserdem in Recitativen und Sologesängen selbständig zu begleiten hatte und überhaupt als der eigentliche Dirigent (Maestro al cembalo) erschien. Seine Stimme war nur als Generalbass (d. s. die Basstöne mit den Akkordziffern darüber) notiert und muss heutzutage notwendig berücksichtigt oder doch mindestens unter andere Instrumente verteilt werden, wenn das Ganze nicht höchst empfindliche Lücken haben soll. Da das Tasteninstrument aber diesem alten Orchester eine ganz eigentümliche, und zwar durchaus schöne Klangfarbe verleiht, so sollte es niemals bloss „ersetzt" werden. Auch da ist man bereits soweit gekommen, angesichts des Umstandes, dass unsere modernen Flügel einen ganz anderen Ton haben, wieder alte „Cembali" zu bauen. Kurz man könnte auch hier sagen: „Sie sehen, was wir können; wenn Sie wollen, dann haben wir eine Kunst". Aber man will eben nicht, und deshalb haben wir meistens die Bachsche Kunst nicht, wenigstens nicht die richtige.

Das zeigt sich gleich bei den Aufführungen jener Orchesterwerke, die verhältnismässig oft vor das grosse Publikum treten, der Brandenburgischen Konzerte. Hat doch selbst ein berühmter rheinischer Dirigent, zu dessen Spezialitäten Bach gehört, in einer von ihm besorgten Taschenpartiturausgabe dieser Tondichtungen die Generalbassstimme ausgemerzt und dadurch sein völliges Unverständnis des alten Orchesters dargelegt. Wie oft hört man hier Stellen, in denen nur Ober- und Unterstimme von einem noch dazu massenhaft, also auch nach dieser Richtung hin falsch besetzten Streicherkorps spielen,

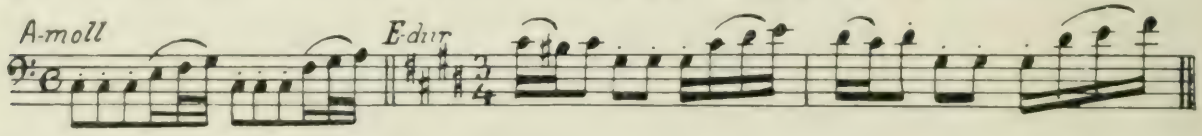
während von harmonischen Mittel- und Füllstimmen nicht eine Note vorhanden ist! Bach schrieb die sechs Konzerte für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, einen sehr musikbegeisterten Sohn des Grossen Kurfürsten, der eine vortreffliche Kapelle unterhielt und mit dem Meister irgendwo persönlich bekannt geworden war, als letzterer seinen cöthenschen Herrn auf Reisen begleitete. Die Widmung ist im Frühjahre 1721 datiert. Der Grundgedanke dieser Werke ist nicht im Konzertieren eines einzigen Instrumentes, sondern vielmehr in der älteren Art zu finden, bei der ein grosser Klangkörper (Tutti) mit einem kleinen (Concertino) alterniert. Dass das bei Bach nicht so äusserlich, schablonenhaft verläuft, kann man sich schon denken, wenn man erfährt, dass jene Konzerte zu den innersten Offenbarungen eines künstlerischen Wesens gehören. Das erste in F-dur ist ausser dem Grundkörper (Streichquartett und Cembalo) mit zwei Hörnern, drei Oboen, Fagott und konzertierender Quartgeige besetzt und verläuft in fünf Sätzen: Allegro, Adagio, Allegro, Menuett mit Trio, Polacca mit Trio. Auch das zweite steht in F-dur. Es hat drei Sätze und konzertierende Trompete, Flöte, Oboe und Violine extra. Das dritte, für je drei Violinen, Violen und Violoncelle nebst dem stets selbstverständlichen Cembalo, besteht nur aus zwei Allegrosätzen in G-dur. Ein zwischen ihnen stehender Adagiotakt der in zwei dürren Akkorden den Halbschluss von e-moll anschlägt:



gehört natürlich nicht dazu, wird aber gleichwohl stets mitgedruckt und mitgespielt! Schlimmer noch, dass um einen so selbstverständlichen Irrtum ernste und ausführliche Debatten entstehen konnten! Das nächste Konzert hat wiederum die gleiche Tonart und drei Sätze. Ueber dem um zwei Flöten vermehrten Grundklangkörper erhebt sich eine konzertierende Violine. Ganz etwas besonderes bringt das in D-dur stehende, dreisätzige fünfte: da tritt ein Klaviertrio (Klavier, Flöte, Violine) dem Grundklangkörper gegenüber, so dass hier also für die richtige Besetzung zwei Tasteninstrumente nötig sind. Das letzte, ebenfalls dreisätzige in B-dur klingt elegisch; es hat keine Violinen, dafür aber zwei Violen und zwei Gamben, ferner Violoncell und Cembalo. Bemerkenswert ist, dass Bach das erste dieser Konzerte noch einmal als dreisätzige „Symphonie“ bearbeitete. Das alte Konzert und die italienische Symphonie waren ja ziemlich identische Formen.

Diesen Werken stehen die vier Orchestersuiten zur Seite, die meistens unter dem Namen Ouvertüren angeführt werden, weil ihre Tanzfolgen durch ein Vorspiel in dieser Form eingeleitet werden. Es handelt sich dabei um die französische Art der alten Ouvertüre, die zwischen zwei langsamen Teilen einen bewegten, und zwar meistens fugierten, hat: Ihrer Entstehungszeit nach gehören die ersten beiden Suiten wohl ebenfalls in die Cöthener Epoche Bachs; sicher ist das aber nicht. Ihre Instrumentation könnte allerdings dahin weisen. Sie steht in einem gewissen Gegensatze zu der der anderen beiden Suiten, die eher auf den Telemannschen Musikverein in Leipzig deutet: von diesen Suiten, die beide in D-dur stehen, hat die eine zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken, die andere drei Oboen, Fagott, drei Trompeten und Pauken zu dem gewohnten Grundklangkörper. Von den Cöthener ist besonders die in h-moll, in der an Blasinstrumenten nur die Flöte vorkommt, und von den Leipziger die erste in den Konzertsälen geblieben. Die anderen verdienen aber die bisherige Zurücksetzung keineswegs.

Unter den Brandenburgischen Konzerten erinnert das vierte an die Violinkonzerte im engeren Sinne. Solcher sind uns zwei für eine Violine (a-moll, E-dur) und ein sogenanntes Doppelkonzert (d-moll) erhalten; eine gleiche Anzahl ist wohl bei der Erbteilung an Friedemann gefallen und dann gleich anderen Werken verzettelt worden. Wahrscheinlich sind das jene beiden für ein Instrument und jenes für zwei, die uns in Klavierübertragungen vorliegen, nämlich in den Klavierkonzerten in d-moll und f-moll, sowie in dem Konzerte für zwei Klaviere in c-moll, wobei nur das genannte in f-moll die ursprüngliche Tonart (g-moll) wechselte. Hierbei ist zu erwähnen, dass das im Original erhalten gebliebene Doppelviolinkonzert ebenfalls unter den Konzerten für zwei Klaviere wiederkehrt, und zwar auch in der Tonart e-moll. Das Violinkonzert in E-dur aber findet sich in der Reihe der Konzerte für ein Klavier als No. 3 (D-dur), das in a-moll als No. 7 (g-moll) wieder. Die beiden erhaltenen Violinkonzerte, die samt dem Doppelkonzerte aus Philipp Emanuels Nachlasse stammen, gehören seit geraumer Zeit wieder zu den beliebtesten Stücken des Konzertrepertoires. Leider werden auch sie noch vielfach in der nicht mit Blasinstrumenten ausgerüsteten Orchesterbegleitung verstümmelt wiedergegeben, indem man die wichtige, harmoniefüllende Stimme des Continuo (Cembalo) fortlässt. Auch die Manier Eugène Ysayes, diese Stimme durch ein Harmonium ausführen zu lassen, ist unberechtigt. Doch ist da natürlich ein falsches Instrument immer noch besser wie gar keins. Im Charakter sind die beiden Konzerte grundverschieden. Während das in a-moll einen Zug transzendenter Ueberlegenheit hat, ergeht sich das in E-dur in naivster Daseinsfreude. Nur in den wunderbaren, ergreifenden, langsamen Sätzen kommen sie überein, selbst formell, denn beide geben ihrem tiefen Gefühlsstrome einen Basso ostinato als Untergrund:

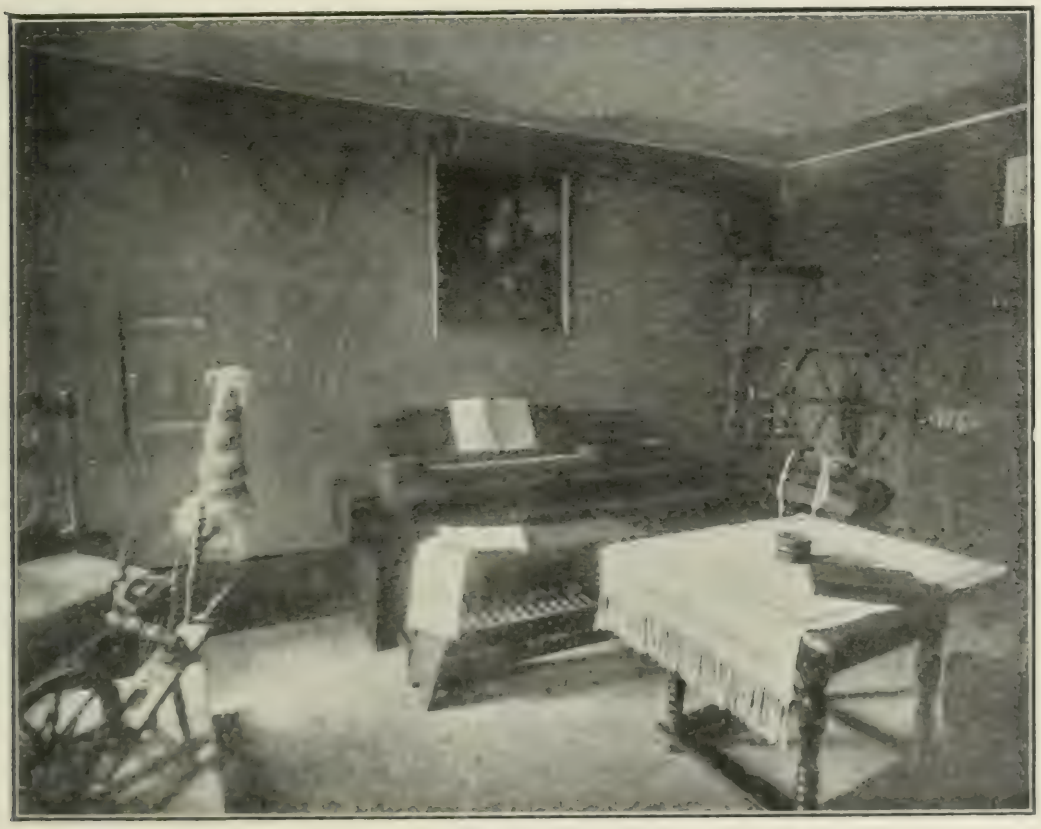


Die Instrumention ist, wie schon angedeutet, die denkbar einfachste — zwei Violinen, Viola und Continuo (Cembalo mit Violoncell). So auch bei dem Doppelkonzerte. Dagegen ist ein erhaltener einzelner Symphoniesatz für konzertierende Violine glänzend wie die Leipziger Orchestersuiten ausgestattet: drei Trompeten, Pauken, und zwei Oboen ausser der gewohnten Grundlage!

Weit eindringlicher noch muss bei den sogenannten Klavierkonzerten vor der Subsumption unter dem heutzutage geltenden Begriff Konzert gewarnt werden. Diese Werkgruppe steht, wenige Ausnahmen abgerechnet, im übrigen untergeordnet da. Wir sahen ja bereits vorhin, welchen Platz die blosse Transkription hier im allgemeinen einnimmt Er ist aber noch weit grösser, indem er zunächst alle sieben Konzerte für ein Klavier beansprucht. Höchstens könnte hier das zweite in E-dur Klavieroriginal sein, obwohl auch seine einzelnen Sätze in den Kirchenkantaten wiederzufinden sind. Von zweien der drei Konzerte für zwei Klaviere war ebenfalls schon die Rede. Das andere, in C-dur, ist hingegen eine Originalkomposition für die beiden Instrumente, was sich sowohl im Klaviersatze als auch in der Unterordnung der Orchesterpartie, die übrigens auch bei diesen Werken in der Regel nur die gewohnte Streichbesetzung enthält, zeigt. Letzteres ist bei den beiden Konzerten für drei Klaviere ebenfalls der Fall, und zwar so sehr, dass man hier auf diese „Begleitung“ ganz verzichten kann. Namentlich in dem ersten (d-moll). Das zweite (C-dur),

das weit bedeutender angelegt ist, hat schon eher eine Orchesterrolle in unserem Sinne aufzuweisen. Das zeigt besonders der langsame Satz. Der Tradition nach soll Bach diese beiden Tripelkonzerte für sich und seine beiden Söhne Emanuel und Friedemann komponiert haben. Sie seien in die Zeit zwischen 1730 und 1733 zu datieren. Ausserdem ist noch ein Konzert für vier Klaviere da (a-moll). Das ist aber nichts als die Uebertragung eines Vivaldischen Konzertes für vier Violinen, dessen Original mit in der von der Bach-Gesellschaft veranstalteten grossen Ausgabe der Werke abgedruckt und von uns schon im vorigen Kapitel erwähnt wurde. Als bedeutend ragt nun aus diesen Werken noch jenes hervor, dessen wir gleichfalls schon im vorigen Kapitel gedachten, als dort von der grossen A-moll-Fuge die Rede war. Danach wird man auch dieses Tripelkonzert für Klavier, Flöte und Violine, das nicht mit dem fünften Brandenburgischen in einen Topf geworfen werden darf, als keine Originalschöpfung im engeren Sinne ansehen.

Bei der Besetzung des Orchesterpartes in diesen Werken wird leider allzuselten beachtet, dass sie nicht der Konzertmusik neuen Stiles, sondern eher

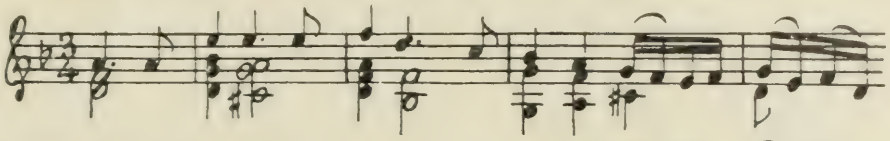


Arbeitszimmer im Eisenacher Bachhause

der Kammermusik anzugliedern sind. Jedenfalls sind hier Massen durchaus vom Uebel. Für die reine, sozusagen Solokammermusik aber schrieb nun Bach ebenfalls eine äusserst stattliche Reihe von Werken, deren Zahl trotz des Umstandes, dass auch da wohl manches verzettelt sein mag, staunen machen muss. Am bekanntesten sind darunter die sechs Sonaten für Klavier und Violine. Sie gehören zu den wertvollsten Schätzen der Musikliteratur. Da ihr Satz streng dreistimmig ist — das Klavier spielt zwei, die Geige eine Stimme —, heissen sie auch Triosonaten. Wir Modernen

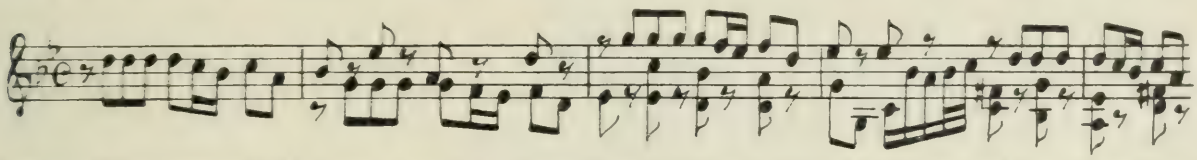
die wir die Dinge in erster Linie nach ihrem äusseren Ansehen zu rangieren pflegen, nennen Trios nur solche Stücke, die von drei Personen ausgeführt werden; die Alten, die noch nach dem inneren Wesen der Dinge urteilten, aber solche, deren Gewebe aus drei selbständigen Stimmenführungen besteht, mochten sie auch nur auf einem einzigen Instrumente gespielt werden. In diesem Sinne ist z. B. die noch heute lebendige Form des Orgeltrios zu verstehen. Den Sonaten schliesst sich eine Suite für Klavier und Violine an, die aber nicht auf der gleichen Höhe steht wie jene, an denen ja Bach unabhängig feilte und änderte. Suite und Sonate sind Begriffe, die zu Bachs Zeit vielfach in einen Topf geworfen wurden. Sie haben aber nur die Mehrsätzigkeit gemeinsam, in der die Sonate nicht über ihre vier in den ernstesten Kunstformen gehaltenen Stücke hinausgeht, während die Suite eine grössere Sammlung von Tanzstücken ist, deren Nummern nur durch die gemeinsame Tonart unter einen Hut gebracht werden. Eine einzeln für sich stehende Sonate für Violine und Klavier (e-moll) ist so eine Art Zwitterform: das Werk ist zwar nur viersätzig, doch gehören die beiden letzten Sätze (Allemande, Gigue) der Suite an. Das Klavier ist in diesem Werke nicht Hauptinstrument, sondern nur Begleiter und demgemäss auch nur als Continuo (bezifferter Bass) notiert. Unsere Vorfahren waren auch in solchen Sachen genauer und wesentlicher als wir, die wir selbst da, wo eine Klavierstimme das Hauptmaterial und zwar in einer das dazutretende Streich- oder Blasinstrument erdrückenden, geradezu symphonischen Breite entfaltet, von einer „Klavierbegleitung“ reden. Das war noch zu Beethovens Zeiten anders, wo es z. B. „Quatuor für Klavier mit Begleitung von Violine, Alto und Violoncell“ hiess oder „Sonate für Klavier mit begleitender Violine“. So ist auch bei Bach ein grosser Unterschied zwischen einer Sonate für Klavier und Violine oder umgekehrt (Violine und Continuo, bezifferten Bass u. ähnl.). Wird aber nur geschrieben Sonate für Violine, so ist die Violine allein, ohne Begleitung, gemeint. Solcher Solissimosonaten für Violine sind ebenfalls sechs vorhanden. Wenigstens findet man das meistens so leichthin angezeigt. Denn in Wirklichkeit sind da drei Sonaten und drei Suiten oder Partiten vorhanden, auf welchen lapidaren Unterschied eben hingewiesen wurde. Bach war auf den Streichinstrumenten ebensowohl bewandert wie auf den Tasteninstrumenten. Es sei daran erinnert, dass er in seiner ersten weimarischen Periode nicht als Organist, sondern als Violinist angestellt war. In den angeführten Werken nun kommt in erster Linie das polyphone Violinspiel zur Geltung. Es ist bekanntlich der Natur des Instrumentes nicht angemessen, konnte aber in älterer Zeit ungleich besser gepflegt werden als heute, weil man damals noch den alten, gekrümmten Fiedelbogen benutzte, dessen Bezug nicht durch einen Schraubenmechanismus, sondern durch den Druck des Daumens der führenden Hand gespannt und in der Spannung während des Spieles modifiziert werden konnte. Somit zeigte sich diese Setzart damals wenigstens nicht so bogentechnikwidrig und auch nicht so klanghässlich wie heutzutage, wo ausserdem solche Stücke in den grossen Konzertsälen auch räumlich deplaciert sind. Aber für dergleichen hat man ja nun einmal kein differenzierendes Stilgefühl mehr. Wie die Sonaten für Klavier mit Violine gehören auch diese Solissimosonaten für Violine in die Cöthener Periode Bachs. Ihr populärstes Stück ist die der zweiten Partite (also der vierten Gesamtnummer) angehörende Chaconne, d. s. Emanationen aus einem kurzen Thema, ähnlich wie bei der Passacaglia, nur dass bei letzterer das Thema immer im Basse und zwar als sogen. Basso ostinato bleiben

muss, wofür Bach mit seiner grossen Orgelpassacaglia ein weltberühmtes Beispiel lieferte. Das Chaconnenthema lautet:



und ist nicht zu verwechseln mit dem ähnlichen der Sarabande in derselben Suite:

Wie Bach sich in solchen Sachen mit dem Fugensatze abfindet, mag folgendes Beispiel einer Exposition zeigen, die der Fuge in der ersten Sonate angehört:



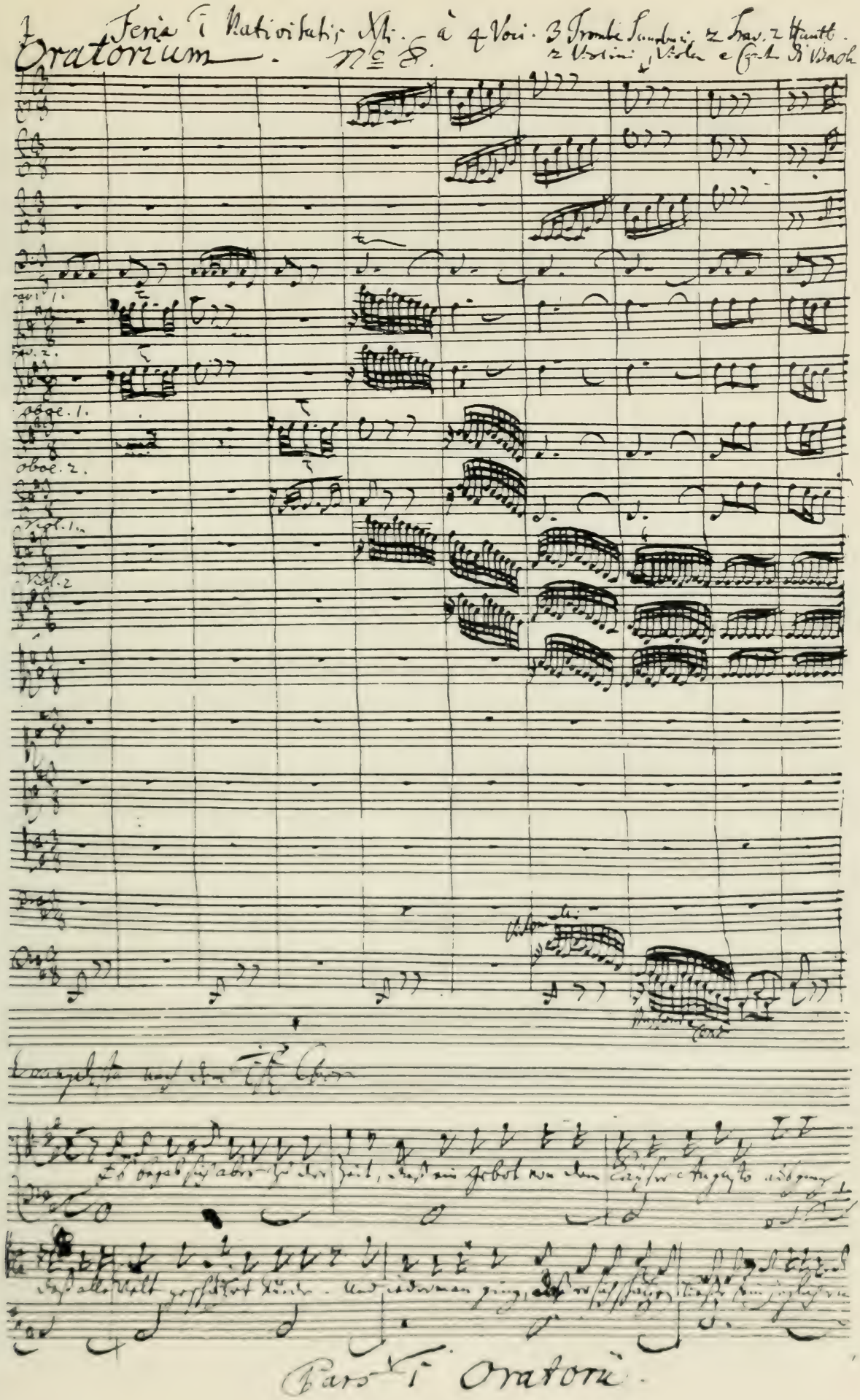
In die Cöthener Zeit sind auch die sechs Suiten für Violoncell, also ebenfalls solissimo gesetzt, zu datieren. Sie sind natürlich nicht polyphon gehalten, obwohl gelegentlich Ansätze dazu nicht verschmäht wurden. Die fünfte verlangt die Discordatura, d. h. die Abweichung des Instrumentes von der regelrechten Stimmung, wobei in diesem Falle die A-Saite nach g herunterzustimmen ist. Auch die letzte Suite hat eine besondere Eigentümlichkeit, indem sie von dem Instrumente noch eine fünfte Saite (hoch e) verlangt. Möglich daher, dass dieses Stück gar nicht für Violoncell, sondern vielleicht für die von Bach konstruierte Viola pomposa geschrieben wurde, die fünf Saiten in Quintenstimmung (C-G-d-a-e^1) hatte. Bezeichnend ist auch, dass gerade in dieser Suite wieder viel Polyphonie vorhanden ist. Während nun die Geiger ihre Sonaten und Partiten viel zum Vortrage benutzen, tuen das die Violoncellisten weniger, woraus ihnen aber keineswegs ein Vorwurf zu machen ist. Noch seltener hört man natürlich einmal eine von den drei Sonaten für Klavier und Gambe (Viola da gamba: die auf das Bein [gamba] zu stützende Viola, im Gegensatze zu der Viola da braccio, Bratsche, deren Hauptstütze der Arm [braccio] ist). Es sind das sehr bedeutende Kompositionen, deren erste übrigens aus einer Sonate für zwei Flöten mit Continuo (Klavier) entstand. Letzterer steht auch eine Sonate für zwei Geigen mit Klavier zur Seite, deren vierter Satz als Gigue wieder in die Suitenform hinüberspielt. Dagegen ist eine Sonate für Flöte, Violine und Continuo ganz formenrein. Sie verlangt für das Streichinstrument die hier technisch nicht nötige Discordatura, die Tieferstimmung der beiden höchsten Saiten um einen ganzen Ton. Für Flöte mit Klavier haben wir sodann drei Sonaten erhalten und für Klavier mit Flöte ebensoviel. Letztere, sehr bedeutende Schöpfungen, sind wieder wesentlich als Trios gesetzt. Die erste, nur zweisätzige hat leider keinen Schluss. Selbiger ging durch Beschneiden des Manuskriptes verloren!

Es wäre schon angesichts des Interesses, das man heutzutage der alten Laute wieder zuzuwenden anfängt, eine Unterlassungssünde, nicht auch Bachs Verhältniss zu diesem einst so weit verbreiteten und beliebten Hausinstrumente zu berühren. Dass Bach selber Laute gespielt und auch gelehrt hat, steht nach Wilh. Tapperts Untersuchung dieser Angelegenheit*) fest. Von seinen Kompositionen für das Instrument ist aber nicht viel erhalten geblieben. Tappert führt sieben Werke an. Davon gedachten wir eines kleinen Präludiums in c-moll schon

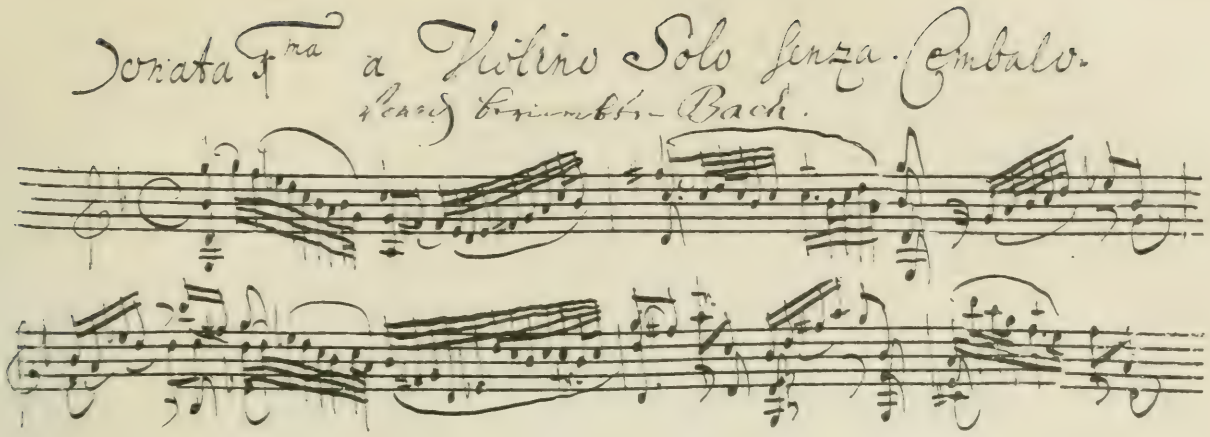
*) „Redende Künste", VI. Jahrg. Heft 36—40. Auch in Separatausgabe Berlin 1901.

im vorhergehenden Kapitel. Aus einer Lautensuite in g-moll wurde die fünfte für Violoncell geformt, die in c-moll mit der Discordatura. Ein Werk — Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur — ist als Klavierstück bekannt und als solches u. a. auch von Tausig herausgegeben. Aehnlich bearbeitete Robert Franz eine Lautenpartita in c-moll (Berliner Königl. Bibliothek) für Klavier. Eine Lautenfuge in g-moll finden wir nicht nur in der ersten Violinsolissimosonate, bei deren Erwähnung das Thema abgedruckt wurde, sondern auch als Orgelkomposition (d-moll) wieder. Aehnlich sind die sieben Sätze der dritten Partite (E-dur, sechste Nummer der Gesamtreihe) für Violine solissimo von einer Lautensuite übertragen. Eine siebensätzige E-moll-Suite ist aber gleich der erwähnten fünfsätzige C-moll-Partite im 45. Bande der sogen. grossen Bach-Ausgabe (Bach-Gesellschaft) zu finden. Leider hat die Bach-Gesellschaft infolge der Abneigung ihres Verlagshauses, mit Tappert zusammen zu arbeiten, die Lautenkompositionen sehr unklar und verwirrt behandelt und darin einen ihrer schwachen Punkte mehr gefunden. Dort liest man auch die falsche Behauptung, dass nichts von solchen Sachen in Tabulatur (d. h. in der eigentümlichen, für Laute gebräuchlichen Notation) vorhanden sei. Es befinden sich aber im Gegenteil ein Bach'sches Originaltabulaturmanuskript in Brüssel und eine Kopie in Leipzig, womit zur Genüge dargetan sein dürfte, dass Bach auch in diesem Fache seiner Kunst wohl beschlagen war.

Das alte Bach-Denkmal in Leipzig



Aus der Originalpartitur des Weihnachtsoratoriums



Handschrift Anna Magdalena Bachs (Königliche Bibliothek, Berlin)

Die Kirchenkantaten und Oratorien

Wir hatten oben bemerkt, wie das Eindringen der italienischen Oper in Deutschland entscheidend für die Umgestaltung der Kirchenmusik geworden war. Dass diese neue Bewegung den heftigsten Widerstand erfahren musste, erscheint selbstverständlich. Aber dieser Widerspruch wendet sich, wie aus Gottfried Tilgners Vorrede zu den „Fünffachen Kirchen-Andachten" Erdmann Neumeisters*) deutlich hervorgeht, mehr gegen den groben Missbrauch und die albernen Torheiten, die mit Hilfe des Opernstils auf kirchenmusikalischem Gebiete getrieben wurden, als gegen jene Form selbst.**) Nichtsdestoweniger zählt Tilgner alle dem Kantatenstil gemachten Vorwürfe auf und weist sie einzeln in überzeugender Weise zurück. So ist es ja auch nur zu erklären, dass ein so hervorragender orthodoxer Theologe wie Erdmann Neumeister den entscheidenden Schritt zur Einführung jener Opernformen tat. In Wirklichkeit wiesen diese Formen an sich kein Merkmal auf, das ihnen die Berechtigung für die Kirche hätte versagen können. War doch die Arienform längst in den kirchlichen Gottesdienst als Solo- oder Chorgesang mit Orchester-Vor- und Nachspiel eingeführt, und das Recitativ fand in der Art und Weise, wie im Epistel- oder Evangeliumstone die sonntäglichen Perikopen verlesen wurden, liturgische Berechtigung. Die Mitwirkung instrumentaler Musik aber war durch das vorbildliche Beispiel der kirchlichen Arie mit ihren instrumentalen Bestandteilen oder durch die Entwicklung und Bedeutung des Orgelspiels im

*) Geb. 1671 in Uechtritz bei Weissenfels, war von 1715—1756 Hauptpastor an der Jakobi-Kirche in Hamburg. Das angeführte Werk erschien 1716.

**) So schreibt der derbe Uckermärcker M. H. Fuhrmann in seiner „Satanskapelle": „ich rede auch nur von solchen Komponisten, denen der Teufel was ins Poeten-Kästchen getan, dass sie allen welschen Opern-Quark in Kirchenstücke hineinschütten und so dann nicht ecclesiastische, sondern phantastische Theatral-Kinder . . . ich meine geistige Opern-Kantaten mit . . . 40 Klafter langen Recitativen zur Welt kommen, welchen Centifolien-Stil man mit einem Besenstiel aus den Kirchen hinausjagen . . . sollte" (Vgl. meine „Musikalischen Rückblicke" I, 75).

Gottesdienste gedeckt; zum Ueberfluss wiesen Tilgner und andere noch auf David, Salomon und sonstige biblische Beispiele hin; ja selbst die Berechtigung der Da-capo-Arienform wurde aus dem symmetrischen Bau einzelner Psalmen nachgewiesen. Und doch waren alle früheren Kantatenkomponisten, ja selbst der grosse Händel, mit ihren Werken nur bis an die Schwelle des Gotteshauses gelangt. Was diese Kunstgattung zu einem liturgisch möglichen Bestandteile des Gottesdienstes gemacht hat, das hat sie ihrer Reorganisation durch Bach zu verdanken: der Choral, der hisher in den Kantaten entweder ganz vernachlässigt oder doch nur nebensächlicher Bestandteil gewesen war, wurde durch Bach in den Mittelpunkt des Ganzen gestellt, und die Art seiner Verwendung weist ganz genau auf jene beiden primären Elemente des echten evangelischen Kirchengesanges hin: auf den Lutherschen Choral und die „Musica Figurativa" Johann Walthers. Beide bilden die Grundbestandteile der Bachschen Kantate. So ist denn durch Bach erfüllt worden, was Männer wie Eccard, Prätorius M. Franck, die beiden Ahle's, Heinrich Schütz, Keiser, Telemann, Mattheson und andere jeder an seinem Teile versucht hatten. Das Werk ist auf Luthers und Walthers Grundlagen vollendet worden aus rein evangelischem Geiste heraus. Das Werk ist entstanden auf dem Boden der evangelischen Kirche und darum die Vollendung und der Höhepunkt evangelischer Kirchenmusik.

Bachs Musik schliesst jedes ungebührliche Hervordrängen des Subjektiven und rein Persönlichen aus. Sie ist zwar von starker, oft leidenschaftlicher religiöser Empfindung getragen; doch überschreitet sie nie jenes Mass, das der künstlerische Ausdruck einer religiös-kirchlichen Empfindung zu bewahren hat. Was das Gotteswort ihm sagt, setzt Bachs grosser Geist in wunderbare Tonreihen um; so wird ihm seine Musik lediglich eine Inkarnation des göttlichen Wortes und zwar in entschieden protestantischem Sinne. Welche Regungen des Gemüts auch der auf die Bibel oder das Kirchenlied fundamentierte Text seiner Kantaten erwecken mochte, allen wusste er einen ebenso reinen als wahren Ausdruck zu geben. „Er lässt uns aber nicht allein die Regungen des religiösen Gemütes erkennen", sagt sehr treffend Mosewius*), „mit ihnen macht er uns auch die Veranlassung dazu anschaulich; er zeichnet alle Zustände, innere und äussere, mit minutiöser Beachtung auch der kleinsten Merkmale, wie sie sich seinem Seherblicke aus den vorliegenden Textesworten ergeben; er sucht sie nicht hervor, sie drängen sich ihm auf, seiner Auslegungskunst wie natürlich entgegenströmend . . . Jedes Wort belehrt und bezeichnet sein musikalischer Ausdruck."

Das instrumentale Gewand aber, in welches Bachs Kirchenmusik gekleidet ist, steht an Stil und Technik abseits von allem auf dem Gesamtgebiet der Musik Vorhandenen, unberührt von jedem, was auch nur entfernt an Profanes, Unkirchliches erinnern könnte. Das zeigt sich zunächst in der ungemeinen Beschränkung der instrumentalen Mittel. Streichorchester und zwei, oft nur eine Oboe, einmal sogar nur 2 Gamben, Violoncello, Bass und 2 Flöten; dann Streichorchester mit drei Oboen, zu denen mitunter noch ein Kornett zur Hervorhebung des Cantus firmus tritt, ab und zu, je nach dem poetischen Sinne des Textes, zwei Flöten, bei Festkantaten grösseren Stiles drei Trompeten und Pauken, oder — wenn gleich selten und nur um eine feierliche Wirkung hervorzubringen, Kornett und drei Posaunen, höchst selten Fagotte, noch seltener zwei

*) J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen. Berlin 1845, S. 7.

Hörner, einmal, in der Alt-Arie: „Schlage doch gewünschte Stunde“ ein Glockenspiel: das sind die instrumentalen Mittel Bachs. Die Instrumente werden aus dieser Gesamtzahl von Bach je nach Bedarf ausgewählt und nie werden deren mehr angesetzt, als gerade notwendig sind. Sie werden auch nie als Füllstimmen behandelt, vielmehr stehen sie mitten darin im polyphonen Gewebe und nehmen jedes nach seiner Eigenart an demselben teil. Jede Stimme ist Seele, Geist, Andacht, Anbetung. Sie alle aber beherrscht und vereinigt mit dem Chor zu einem Ganzen die Orgel. Ihr fällt das „Fundament“ zu, sie

Joh. Seb. Bach. (Nach dem Bilde von Hausmann)

wird das alles durchdringende und alles miteinander zur höheren Harmonie vereinigende „Organum“, die eigentliche tönende Seele Bachs.

So klein und auf das Nötigste beschränkt nun aber auch Bachs Orchester ist, welcher Glanz, welche Schönheit strömt aus ihm, wie mannigfaltig und charakteristisch sind seine Farben! Jede Stimme ist so genau ihrem Charakter entsprechend behandelt, keine deckt und unterdrückt die andere, und trotz der kompliziertesten Stimmführung herrscht eine Klarheit und Sicherheit in der musikalisch kontrapunktischen Idee, wie sie nur bei Bach zu finden ist. Die instrumentale Melodie hat von der Gesangsmelodie alle wesentlichen Eigenschaften übernommen und erscheint wie geläutert und verklärt. Gar häufig verbindet sie sich mit dem Gesange zum zwei- oder dreistimmigen Concerto,

während da „Continuo“ (Orgel oder Cembalo), eventuell auch die Streicher, die meist in der Bassbezifferung angedeutete harmonische Begleitung, das „Accompagnement“ ausführen. Mit Vorliebe bedient sich Bach der Violine, des Violoncello piccolo, der Flöte, Trompete, bisweilen auch der Orgel, selbst als Soloinstrument. Besonders eindrucksvoll verbindet sich der intensive Klang des „Cornetto“ mit dem hellen Sopranklange der Menschenstimme zur Ausführung der Choralmelodie, und wie Streichorchester und drei Oboenpaare (Oboi d'amore, gewöhnliche Oboen und Oboi da caccia) zu einem herrlichen, weihevollen „Pastorale“ sich vereinen, das kennt jeder, der den zweiten Teil des „Weihnachtsoratoriums“ (Einleitung und Schlusschor) gehört hat. Wollte man überhaupt alle die zarten und poetischen instrumentalen Feinheiten, die niemals Selbstzweck, sondern immer nur Mittel zum Zweck sind, bei Bach aufzählen, man fände deren mindestens ebenso viele und vor allem ebenso grosse wie bei den bedeutendsten modernen Instrumentenkünstlern.

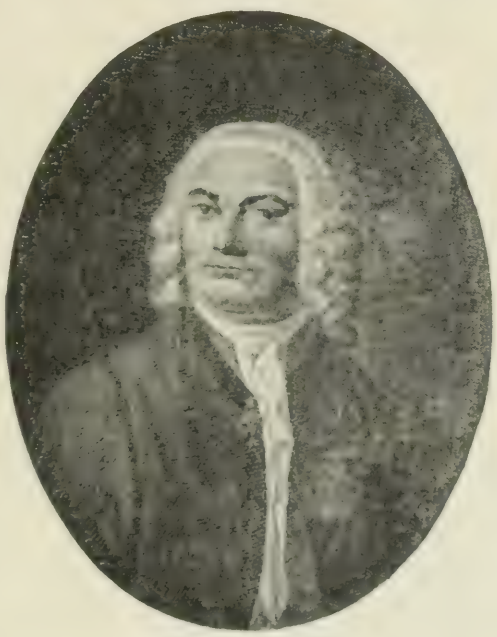
Ueber die ungemein charakteristische Art, wie Bach den Gesangstil behandelt, ist so viel geschrieben, dass es hier nur weniger Hinweise bedarf.

Bachs Lieblingsform, die durchgeführte Fuge, tritt merkwürdigerweise zurück und überlässt dem Chorale und der Choralbearbeitung den Vorzug. Es werden in ungefähr 190 Kantaten nur gegen 26 wirkliche Chorfugen zu zählen sein. In der Choralbearbeitung aber ist der Gesangsausdruck unberührt von jedem weltlichen Anklange, fromm und lauter, oft streng und herb, dann wieder jubilierend und triumphierend, bald in tiefem Weh und Leid zerfliessend und schliesslich immer wieder mild versöhnend und selbst die Schrecken des Todes mit dem Glanze seliger Hoffnungen verklärend. Es würde zu weit führen, aus der Fülle dieser Werke auch nur die bedeutendsten auszuwählen und ihre Schönheiten im einzelnen darzulegen. Hier soll nur an einigen typischen Beispielen gezeigt werden, in welcher Weise der Choral bezw. das Gemeindelied der künstlerische Mittelpunkt des Ganzen geworden ist.

Die Kantate „Christ lag in Todesbanden“ beginnt mit einem Choralchore; der „Cantus firmus“ liegt im Sopran, die übrigen Stimmen bewegen sich in einer Art Fugato, dessen Motiv jedesmal das Thema der betreffenden Choralzeile des Cantus firnus bildet. Eine herrliche Steigerung führt zu dem Schluss-Halleluja, das als vierstimmige Fuge behandelt ist. Durchgehends begleitende Posaunen und Kornett geben diesem Satze eine besondere Feierlichkeit. Das Streichorchester ist dabei ganz selbständig behandelt und kontrapunktiert den Chor mit ganz eignen neuen Motiven. Es folgt ein Duo (Sopran und Alt) auf die 2. Strophe des Liedes („Den Tod niemand zwingen kunnt“). Auch hier ist dem Texte entsprechend der „Choral“ lediglich variiert und mit einer ostinaten Figur in den Bässen versehen. Sonst begleitet ausser dem Kornett und einer Posaune nur die Orgel. Die dritte Strophe des Liedes (die Choralmelodie als Cantus firmus und zwei Violinen mit dem Continuo als kontrapunktierende Begleitung) hat genau die Form Bachscher Orgelchoräle. Bei der vierten Strophe („Es war ein wunderlicher Krieg“) fehlt ausser dem Continuo jede Orchesterbegleitung. Der Cantus firmus liegt im Alt. Die andern Stimmen benutzen wiederum das verkürzte Choralthema in der originalen, wie mannigfach variierten Form, um damit die Hauptmelodie in bunten Verkettungen zu umschlingen. Als Gegensatz dazu folgt in ruhiger, gläubiger Stimmung: „Hier ist das rechte Opferlamm“. Die Bassstimme allein, zunächst nur vom Continuo

begleitet, beginnt, das Streichorchester folgt im freien Kanon in der Quinte nach. Mit grossartiger Kühnheit ist die Singstimme geführt. Welche Mittel hier Bach benutzt, um Christi Sieg so eindrücklich wie möglich musikalisch darzustellen, das übersteigt alles, was je für eine Bassstimme geschrieben wurde. In ruhiger Bewegung, von der Gemütserregung allmählich wieder in die mittlere Feststimmung zurückführend, beginnt die 6. Strophe („So feiern wir das hohe Fest") als freier Kanon zwischen Sopran und Tenor. Dann folgt der Schlusschoral, in den alles — auch die Kirchengemeinde — mit einstimmt.

Die Reformations-Kantate „Ein feste Burg" beginnt mit einer gewaltigen Choralphantasie auf die Melodie des Luther-Liedes. Alle vier Stimmen mit dem Streichorchester variieren die leicht umgestaltete Melodie, bis wie ein Lichtstrahl von oben hohe Trompeten und Oboen mit dem Cantus firmus einsetzen. In der Tiefe antwortet die 32füssige Posaune und der volle Grundbass der Orgel in kanonischer Form — ein übermächtiges, die ganze gewaltige Grösse der Reformationsgedankens darstellendes Tonbild! In der angeschlagenen Weite wird der ganze Choral durchgeführt. „Auf Erd' ist nicht sein's Gleichen!" Zur zweiten Zeile des Liedes. („Mit unsrer Macht"), die der Sopran übernimmt, gesellt sich mit freiem Text und freier, reich kolorierter Melodie eine Bassstimme: „Alles was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren." Das Streichorchester erhöhen der Sturm des Orchesters. Dann beginnt der Tenor weihevoll rezitierend: „So stehe denn bei Christo blutgefärbter Fahne." Dem herrlichen Arioso auf diesen Text schliesst sich ein Duo (Alt und Tenor) in zarter Melodik, von einer Oboe di caccia und einer Solo-Violine begleitet, an. Es preist den Frieden derer, die „Gott im Munde haben", die höhere Seligkeit der Herzen, die ihn „Im Glauben" tragen, und geht so schliesslich in die sieghaft triumphierende Stimmung über, die einen Grund dieser Kantate bildet und in dem alles besiegenden Schlusschorale „Das Wort sie sollen lassen stahn" ihren Gipfelpunkt erreicht.



Joh. Sebastian Bach
nach einem Stich von S. W. Meyer

geht sich unisono in markigen Sechzehnteln. Ein frei gebildetes Recitativ, das in ein tiefergreifendes Arioso übergeht und eine Sopran-Arie von überaus zartem Ausdruck folgen lässt („Komm in mein Herzenshaus"). Dann aber bricht mit ungestümer Kraft der dritte Vers des Lutherliedes los: „Und wenn die Welt voll Teufel wär'." Alle vier Stimmen vereinen sich zu der einen Melodie, über

Um zu zeigen, wie die grosse Kunst Bachs dieselbe bleibt, mag auch das Objekt ein ganz anderes sein, sei jetzt der Kantate „Christus das ist mein Leben" (16. Sonntag nach Trinitatis) gedacht. Ein kurzes Orchestervorspiel, auf einer ganz freien Variation der Choralmelodie beruhend, hebt an, dann folgt in einfach vierstimmigem Tonsatz der Choralanfang; aber schon die zweite Zeile: ‚Sterben ist mein Gewinn' bringt eine Ueberraschung. Die innere tiefe Bestürzung bei dem Gedanken „Sterben" drücken ganz unheimliche Dissonanzen der vier nacheinander in geheimnisvollem Piano einsetzenden Stimmen aus.

Die erste Dissonanz löst sich in eine zweite auf und das Wort „sterben“ verhallt im leisesten Piano. Nun aber hat sich die für einen Augenblick auf das tiefste niedergedrückte Seele bereits wieder gefasst und wie lauter Jubel erklingen die Worte „ist mein Gewinn.“ Jetzt ist die rechte Stimmung der Sterbensfreudigkeit da und eine Solostimme jubiliert: „Mit Freuden, ja mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden“, dazu geht das Choralmotiv ruhig seines Wegs und leitet zu einem neuen Sterbeliede über: „Mit Fried und Freud fahr' ich dahin.“ Auch hier ist die Choralbehandlung ganz einfach und schlicht harmonisch. Nur ein in ostinaten Achteln sich bewegender Bass deutet das fröhliche Dahinfahren der sterbensbereiten Seele an. Mit besonderer Vorliebe sind hier, wie in der berühmten Kantate „Gottes Zeit“, die Worte „sanft und stille“ behandelt. Dann vermittelt ein kurzes Sopran-Recitativ den Uebergang zum Chorale: „Valet will ich dir geben“, den der Continuo mit zwei Oboen in kräftigen, frischen Rhythmen begleitet und nun folgt — ein Meisterstück Bachscher Instrumentierung — die Tenor-Arie „Ach, schlage doch bald“. Zum Schluss kommt ein einfach fünfstimmiger Choralsatz „Weil du vom Tod erstanden bist“ nach der Melodie „Wenn mein Stündlein“.

Einen frei als „Ciacona“ mit ostinatem, chromatisch absteigendem Bassthema geformten Anfangschor zeigt die Kantate für den Sonntag „Jubilate“: „Weinen, klagen.“ Das Bassthema kehrt im „Crucifixus“ der hohen Messe und in der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ wieder, ist aber in allen drei Fällen wesentlich anders behandelt. In jener Kantate nimmt der sonst düster gehaltene Chorklang im Mittelsatze eine heitere, sieghafte Färbung an bei den Worten: „die das Zeichen Jesu tragen“. Dann folgt eine herrliche Alt-Arie mit Oboe: „Kreuz und Krone sind verbunden“, eine Bassarie „Ich folge Christo nach“ mit der tief bewegenden Stelle „Ich wähle Christi Schmach“; sodann eine Tenor-Arie mit einem von der Trompete geblasenen „Sterbechorale“, der zum tröstenden und beglückenden Schlusschorale „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (in fünfstimmigem, köstlichem Tonsatz) hinüberführt.

Komplizierter als in dieser Kantate ist der Anfangschor in „Jesu, der du meine Seele“ gestaltet. Zum Thema der „Ciacona“ gesellt sich hier zunächst ein instrumentales Hauptthema; dann variieren nacheinander die drei Singstimmen Alt, Tenor und Bass das Ciaconen-Thema, der Sopran setzt mit dem Cantus firmus ein. Jede Choralzeile erfährt eine im einzelnen abweichende, nach dem Textausdruck verschiedene Behandlung, ohne dass dadurch die Einheit der Ciaconenform irgendwie im geringsten gestört würde. Das folgende Sopran- und Alt-Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“ ist wohl das Lieblichste und Anmutigste, was Bach überhaupt auf dem Gebiete des Sologesanges geschaffen hat. Töne von unglaublicher Tiefe und innerster Empfindung schlagen die beiden folgenden Recitative und Arien für Tenor und Bass an. Den Abschluss bildet dann der einfache, aber herrliche Choralsatz „Herr, ich glaube“, nach der Hauptmelodie der Kantate. Ganz eigenartig in drei Gruppen: Streichorchester, Chor und Bläser (Trompete und 2 Oboen) ist der Anfangschor der Kantate „Ich elender Mensch“ geteilt. Jede Gruppe beginnt mit eigenem Thema; die Bläser treten zuletzt ein und bringen den Choral des Cantus firmus und zwar (Trompete gegen die Oboen) im Kanon in der (Unter-) Quinte. Dafür vereinigt sich dann alles zu dem Choral „Soll's ja so sein“ und ebenso am Schluss zur Hauptmelodie „Herr Jesu Christ, einiger Gott“.

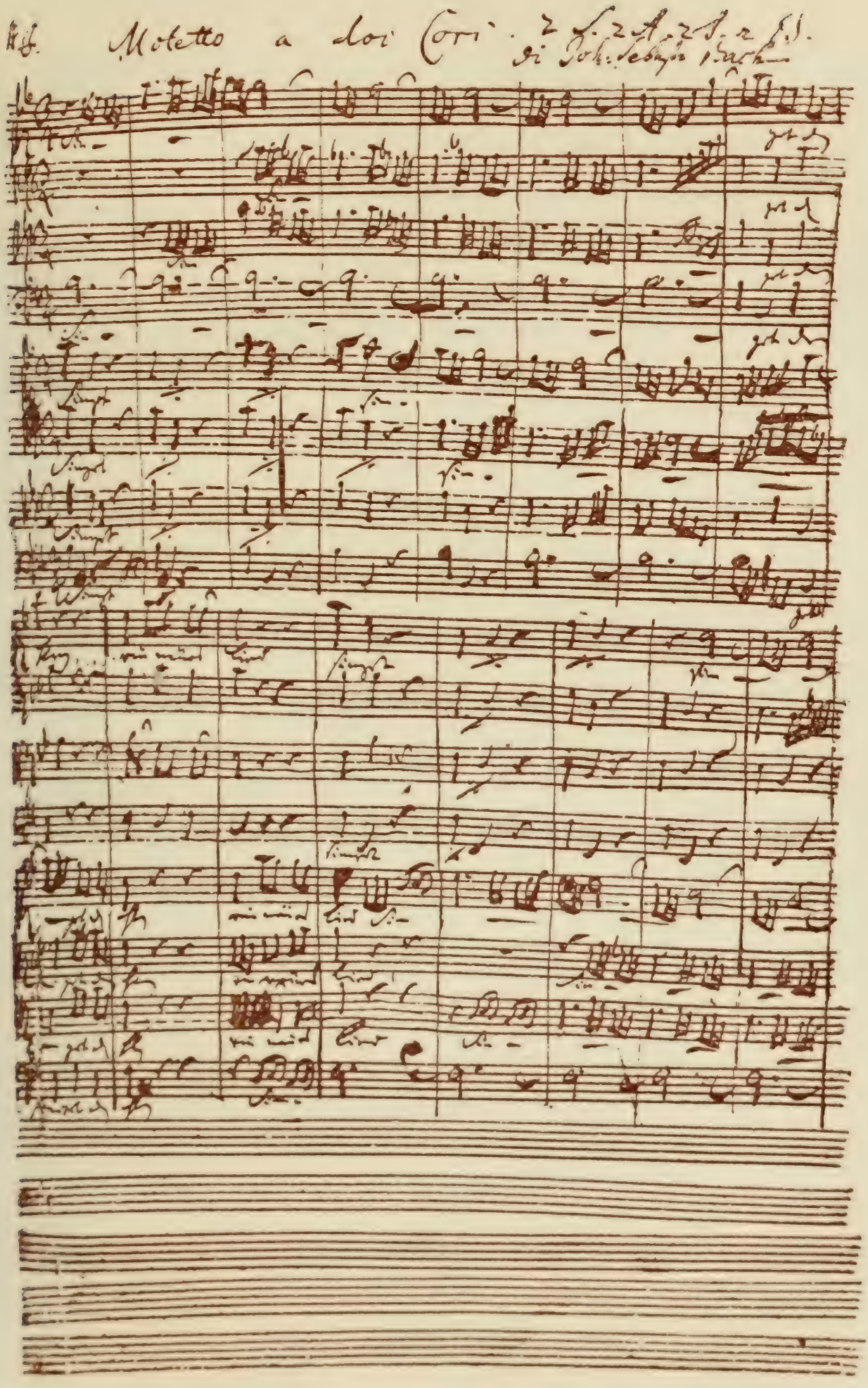
Von Kantaten, in denen der Choral noch ganz besonders stark hervortritt, seien erwähnt: „Aus tiefer Not“, „Ach Gott, wie manches Herzeleid“, „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (die fünfte Choral-Strophe ist durch eingeschobene Recitative „glossiert“), „Lobe den Herren, den mächtigen König“, die überaus liebliche und einfach schlichte Kantate „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ und als Gegensatz dazu — von wunderbarster Abwechslung und staunenswertem Formenreichtum: „In allen meinen Taten“ usw.

Einige, wenngleich äusserst wenige Kantaten stehen dem Chorale ferner und tragen mehr den Charakter wirklich feierlicher Festmusiken. Ich erwähne die Pfingstkantate: „O ewiges Feuer“, die Weihnachtskantate: „Christus ätzet diesen Tag“, desgleichen eine Anzahl der „Dialoghi“ (Kantaten für 2 Solostimmen) und der Solokantaten, obwohl auch in diesen der Choral nicht fehlt. Im allgemeinen wird man sagen können, dass, je bestimmter der Choral in den Vordergrund tritt, desto vollendeter Bachs Kunst erscheint und desto bestimmenderer Einfluss Bach selbst inbezug auf die Gestaltung des Textes zuzuschreiben ist. In Neumeisters und des würdigen Weimaraner Salomon Franck Kantatentexten hatte Bach mit gegebenen Faktoren zu rechnen; auf die Kantatendichtungen des Leipziger Ober-Postkommissarius Henrici jedoch hat er nachhaltigen Eindruck geübt, eventuell auch sich selbst den Text gestaltet, ihn erweitert und ergänzt.

So hat Bach das ganze evangelische Kirchenjahr mit der herrlichsten Kunst geschmückt; es gibt keinen kirchlichen Festgedanken, den er nicht durch seine Kunst verinnerlicht und eindringlicher gestaltet hätte, ohne jemals aus dem Rahmen der Liturgie herauszutreten oder die Fühlung mit dem Chorale und damit dem Gemeindegesange zu verlieren. Verwundert muss man sich fragen, wie konnte ein solch unermesslicher Reichtum unausgenützt liegen bleiben? Die „Matthäus-Passion“ wurde durch Mendelssohn aus dem Todesschlafe geweckt; die „Kantaten“ schliefen weiter, während inzwischen eine katholisierende Richtung in der evangelischen Kirchenmusik die Stelle einnahm, die Bach gebührte. Als a-cappella-Gesang fügte sich diese Richtung mit ihren kürzeren und übersichtlicheren Formen leichter in die Liturgie, während die Bachsche „Kantate“ wegen ihrer Ausdehnung wie auch infolge der notwendigen instrumentalen Mittel sich kaum irgendwo im Kult der evangelischen Kirche einen Platz erringen konnte. „Materielle und innere

Donndorfs Bachdenkmal in Eisenach

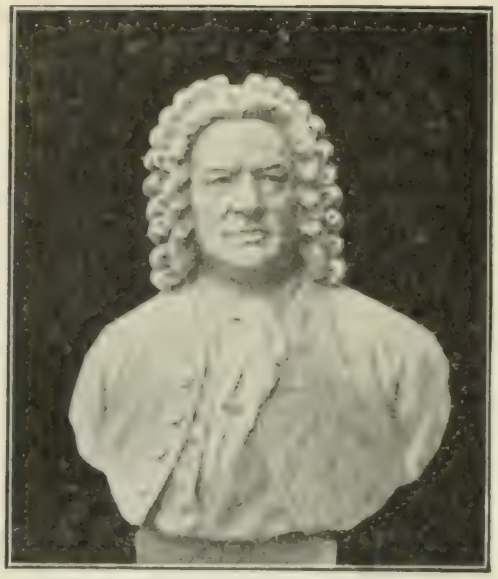
Gründe erschweren die dauernde Einbürgerung der Kantate in den Gottesdienst auf das äusserste; insbesondere fiel das „predigende“ Element, das der Kantate eigen ist, schwer ins Gewicht“. Winterfeld spricht dies offen aus: „War nun schon jenes Predigen im Gesange vor und nach der Predigt, wo damals die Musik ihre Stelle fand, offenbar ein fremdes (?) Gebiet, zu Beeinträchtigung (!) beider, des Gesanges wie der Predigt, die Kraft beider lähmend, statt die Bedeutung der einen und des andern durch die ihnen eigentümlichen Kräfte zu erhöhen, so gab noch überdies die Einführung solcher fremden Formen, durch welche Einzelnen Gelegenheit geboten war, mit ihren Gaben und Fertigkeiten zu glänzen, Veranlassung zu jenem Gefälligsein, dessen der edle Meister nur zu oft bedurft haben wird, um bei beschränkten Kräften für die Ausführung seiner höheren Schöpfungen sich Teilnehmer daran durch Gegendienste zu gewinnen; damit aber veranlasste sie das Entstehen dessen, was nicht bestehen konnte . . .“ Die letzte, zum mindesten sonderbare und für die Frage nach der Zugehörigkeit der Kantaten zum Kulte der evangelischen Kirche ganz beziehungslose Behauptung ist in Spittas Bachbiographie auf das gründlichste und bis ins einzelnste widerlegt. Wohl aber bleiben jene Schwierigkeiten unverkennbar, von denen Winterfeld anfänglich redet. Die Liturgie des Sonntagsgottesdienstes begann zu Bachs Zeit mit einem Orgelpräludium, dem eine Motette folgte. Dann wurde zum Introitus des Priesters und dem Kyrie präludiert. Dem Gloria folgte das Kollektengebet und die Epistel. Hierauf wurde zum Hauptliede präludiert (Bachs Choralvorspiel); dem Hauptliede folgte das Evangelium, diesem die „Hauptmusik“, also die „Kantate“. Nunmehr Predigt, Präludium zur Kommunion usw. Zuletzt Postludium der Orgel. Auf die bedenkliche Stellung der „Kantate“ zu dieser Liturgie macht schon Mosewius aufmerksam: „entspricht die Kantate ihrer Aufgabe vollkommen und kann sie sich des Zuhörers so bemächtigen, dass das Wort der Offenbarung sich durch die Betrachtung lebendig in dessen Herz versenkt, sein Gefühl belebt, erhoben und bewusstvoll begeistert wird, so dürfte es dem Prediger, und wäre er der beste Redner, schwer werden, den durch die Kirchenmusik schon erzeugten Eindruck in der Gemeine noch zu erhöhen und zu steigern . . .“ Obschon ich nicht an die Unbestreitbarkeit dieser Meinung glaube, vielmehr überzeugt bin, dass bei den verschiedenen Neigungen und Anlagen der Gemeindeglieder, bei den grossen Gaben so vieler unserer Prediger, das gesprochene Wort Gottes doch immer noch seine grosse Wirkung neben dem gesungenen haben müsse, fühlt man dennoch heraus, dass die unmittelbare Nebeneinanderstellung von „Kantate“ und „Predigt“ schon wegen der langen Zeitdauer so manche bedenkliche Wirkung zur Folge haben muss. Dazu kommen heutzutage die veränderten musikalischen Verhältnisse. Sänger und Sängerinnen sind jetzt nur auf Erwerb bedacht oder betrachten ihre Aufgabe meistens vom Standpunkte künstlerischen Ehrgeizes. Wenn man früher seine Fähigkeiten schlicht und recht um Gottes willen in den Dienst Gottes stellte, so ist das heute zur Unmöglichkeit geworden, und darum allein schon sind die Aussichten, Bachs „Kantaten“ wieder in den öffentlichen Gottesdienst eingeführt zu sehen, so trübe. Aber dennoch soll man nicht hoffnungslos sein: Wo echte Begeisterung und frommer Kunstsinn ohne jede eitle Selbstsucht sich zu gutem Werke verbinden, da wird's gelingen. Zum wenigsten wird man überall in grösseren Orten einen der grösseren Choralchöre aus der entsprechenden Festkantate aufführen können; und wenn man dann für den sonn-



Anfang der Partitur zur Motette: „Singet dem Herrn . . .“

täglichen Gebrauch die Bachschen Choraltonsätze an Stelle von „Motetten", „Psalmen" gar oft höchst zweifelhafter Qualität treten lässt, so ist wenigstens ein Anfang gemacht.

Zu den Kirchenkantaten sind schliesslich auch Bachs sogenannte Oratorien zu rechnen. Das grösste und bekannteste davon ist das Weihnachtsoratorium. Es gehört in das Jahr 1734 und zerfällt in sechs Kantaten, die an ebensoviel Sonn- und Festtagen der Weihnachtszeit aufgeführt wurden: An den drei Weihnachtsfeiertagen, am Neujahrstage, am Sonntage nach Neujahr und am Epiphaniastage. Charakteristisch für das Werk sind die es wie ein roter Faden durchziehenden Recitative, in denen die Geburtsgeschichte Christi nach den Evangelientexten des Matthäus und Lukas vorgetragen wird. Der wertvollste Teil des ganzen Zyklus sind aber die Chöre, die nicht ahnen lassen, dass sie ursprünglich anderen Werken angehörten. Denn die meisten Nummern des Riesenwerkes sind aus Gelegenheitskompositionen übernommen. So entstammen die Chöre „Jauchzet, frohlocket" und „Herrscher des Himmels", ferner die Arien „Grosser Herr und starker König" und „Frohe Hirten, eilt" einem das Jahr zuvor zu Ehren der sächsischen Königin komponierten „Dramma per musica". In das gleiche Jahr und an denselben Hof fällt das Gelegenheitsstück „Die Wahl des Herkules", aus dem der Chor „Fallt mit Danken", das Duett „Herr, dein Mitleid" und die Arien „Bereite dich Zion", „Schlafe, mein Liebster", „Flösst mein Heiland" sowie „Ich will nur dir zu Ehren leben" wiederverwendet wurden. Noch jünger ist die Quelle der Arie „Erleucht' auch meine finstern Sinne". Sie ist die im Oktober 1734 aufgeführte Cantata gratulatoria in adventium regis „Preise dein Glücke gesegnetes Sachsen". Weitere sechs Stücke des Weihnachtsoratoriums gehören verloren gegangenen Gelegenheitskantaten an. Als wahre Juwele blitzen auch hier die Choräle hervor, die mit Orchester gesetzt sind. Für dieses allein ist das in solchen Werken unvermeidliche Pastorale (die „Weihnachtssymphonie") als ein Tongedicht geraten, wie es an der Stelle nicht seinesgleichen hat. Es verdient in Konzerten für sich allein gespielt zu werden; das Idyll aber, das Spitta da heraushört, wird wohl kaum von jemand anderem wahrgenommen werden. Im übrigen treibt der zu Bachs Zeit so beliebte Typus des „Siciliano" auch hier sein reizvolles Wesen. Originalpartitur und die vom Komponisten genau revidierten Stimmen des Weihnachtsoratiums gehören zu den Schätzen der Königl. Bibliothek in Berlin. Auch das sogenannte Osteroratorium ist nichts als eine grössere Kantate („Kommt, eilet und laufet"), doch war sie wenigstens zunächst (1736?) als richtiges Oratorium angelegt. Die Personen der beiden Marien (Sopran und Alt) sowie des Petrus und Johannes (Tenor und Bass), die durchaus handelnd gedacht waren, eliminierte Bach wieder, da ihm die Geschichte für ein geistliches Drama nicht bedeutend genug erschien. Das vielleicht in dieselbe Zeit fallende Himmelfahrtsoratorium ist von Anfang an nichts anderes gewesen als die Kantate No. 11 „Lobet Gott in seinen Reichen".



Bachbüste von C. Seffner

Die Passionen, Messen und Motetten

Von Bachs Passionen sind nur zwei erhalten; die Echtheit einer dritten, der Lukaspassion, wird mit Recht bestritten. Händel-Brockes' „Passion" war nichts weiter als ein „Oratorium". Es gibt keine Form in den Passionen, die sich nicht auch in den Kantaten fände, und was die Kantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres waren: die musikalische Predigt über das Evangelium oder die Epistel, das sind die Passionen für die mit dem Palmsonntag beginnenden Evangelien der Charwoche. Bach schrieb die Passionen für die liturgischen Andachten, die am Charfreitag nachmittags in der Thomaskirche stattfanden. Daraus folgt, dass Bachs Passionen mit dem „Oratorium" Händels absolut nichts gemein haben. Das Oratorium entnimmt freilich mit Vorliebe seine Stelle der Bibel, auch aus der christlichen Legende, aber es trägt in sich unverkennbar den Drang sich ins Weltliche, ins Profane (bei Händel z. B. ins antik Mythologische) zu verflüchtigen; es drängt nach der Aussenwelt. Bachs Passion zieht des Menschen Herz und Sinn mit Allgewalt nach innen. Wohl entlehnen sie ebenso wie die Kantaten einzelne Formen aus dem Oratorium, aber Zweck und Ziel, Ursprung und künstlerische Stellung sind bei beiden von ganz entgegengesetzter Art. Mendelssohn, der die Matthäus-Passion 1829 zum ersten Male wieder ganz aufzuführen wagte, war bekanntlich Oratorien-Komponist.*) Diese Aufführung fiel in eine Zeit, wo Händels Oratorien noch ungemein viel gegeben wurden. Händel und Bach pflegte man schon längst als die beiden „Altmeister" in steter Verbindung zu nennen; was lag also näher, als die Bachschen Passionen als gleichartig mit den Händelschen anzusehen und danach zu beurteilen! Das hatte zur Folge, dass man auch den spezifisch evangelischen, streng christlichen Charakter der Bachschen Passionen verkannte und sie als all-

*) Vergl. Bd. 17 der „Berühmten Musiker": Mendelssohn von E. Wolff.

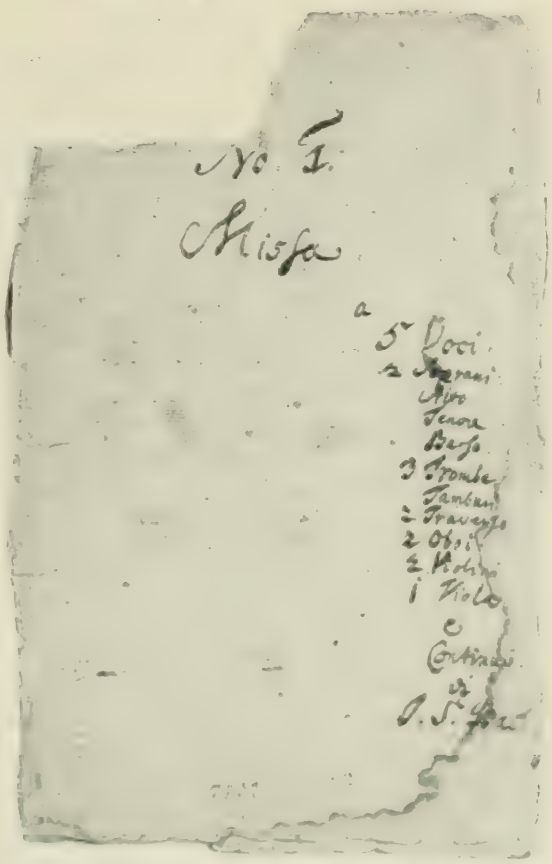
gemein „ethische“ Kunstgebilde ansah, bei denen eine „grosse Idee“ (!) — im günstigsten Falle noch: „unter besonderem Hervortreten des germanisch-nationalen Elementes“ in Tönen dargestellt werde. Und doch sagt dem Kundigen ein Blick auf die Struktur der „Passionen“ und eine kurze Vergegenwärtigung ihrer Hauptstandteile, dass sie evangelische Kirchenmusik im engsten und eigentlichsten Sinne sind. Die Matthäus-Passion hat zur Grundlage Matthäi 26 und 27. Eine Tenorstimme, der Evangelist, trägt ohne jede Kürzung diesen Abschnitt des Evangeliums vor, während die übrigen Personen der heiligen Handlung als selbständige „Parteien“ mit Rede und Gegenrede aus der Erzählung heraustreten. Nun wurde aber, einem alten Gebrauch auch in der evangelischen Kirche zufolge, die Rezitation des Passionsevangeliums durch Gesänge der Gemeinde an passenden Stellen unterbrochen. Dementsprechend führte auch Bach den Choral- und Gemeindegesang in seiner einfachsten Form ein und gab seinem Werke dadurch weihevollste Vertiefung und erst die eigentliche kirchlich-liturgische Bedeutung. Jene erhabene Verinnerlichung religiösen Empfindens, jene wundervolle Steigerung des kirchlichen Gefühlslebens, wie sie die protestantische Religion ihrem Kirchendichter Paul Gerhardt verdankt, wurde durch Bach in seine Passionsmusik übertragen, und so sehen wir tatsächlich unter den in die Passion übernommenen geistlichen Liedern diejenigen Paul Gerhardts an erster Stelle vertreten. Sie führten durchweg die Höhepunkte in der Gesamtwirkung der Passion herbei. Im Grunde genommen ist dieser Bestandteil der Passion nichts anderes, als der zur edelsten Blüte entfaltete Luthersche Choral. Aber neben dem Gemeindegesang hatte ja, wie wir wiederholt sahen, auch der „Kunstgesang“ seine Stelle. Und so stellte denn auch Bach der Betgemeinde eine andere an die Seite, die in der „Tochter Zions“ — einer typischen und längst gebräuchlichen Personifikation der grossen Gemeinde Christi — ihren unübertroffen höchsten künstlerischen Ausdruck fand. Zwei einander gegenüberstehende Gesangschöre, zwei Orchester, zwei Orgeln und in jeder Abteilung wiederum je vier Solostimmen bezeichnen schon, rein äusserlich genommen, den überraschend hohen Flug, den Bachs Phantasie in diesem Werke nahm. Die beiden Chöre dieser Gemeinde Christi begleiten die heilige Leidenshandlung bald allein, bald in Verbindung mit den Solostimmen mit innerster Teilnahme, zumeist betrachtend und reflektierend, dann aber wieder mit Aeusserungen des Schreckens, der Angst oder der treuesten Ergebenheit, des tiefsten Mitgefühls („Lasst ihn, haltet, bindet nicht“, „Sind Blitze und sind Donner“, „O, o Mensch, bewein“ usw.), bald allein, wie in den eben erwähnten Chören, bald in Verbindung mit den Solostimmen („Was ist die Ursach' aller solcher Plagen“, „Ich will bei meinem Jesu wachen“, „Wo ist denn dein Freund hingegangen“). Sie singen Jesu Grablieder „Mein Jesu, gute Nacht“ und „Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte Ruh.“ Im Anfangschor erheben sie sich zu einem Kunstgebilde, das einzig dasteht und unvergleichlich ist, in dessen Mittelpunkt der Passionschoral „O Lamm Gottes“, den ein dritter Chor, ein Knabenchor, anstimmt, damit das geheimnisvolle Grund-Symbol der Passion, das Geheimnis der Erlösung bezeichnend! In der Originalpartitur ist der Choral mit roter Tinte notiert, aber ohne Textunterlage. Der „Tochter Zion“ gehören auch jene acht Solostimmen an, die die Erzählung der Leidensgeschichte durch „Ariosos“ und „Arien“ unterbrechen. Was unter der reichen Auswahl dieser Solosätze für Perlen höchster kirchlicher Kunst zu finden sind, deuten schon folgende Anfänge zur Genüge

an: „Ich will dir mein Herze schenken", „Blute nur", „Erbarme dich", „Gebt mir meinen Jesum wieder", „Er hat uns allen wohlgetan" (jene zu Tränen rührende Antwort der Tochter Zion auf des Pilatus Frage: „Was hat er Uebles denn getan?"), mit der folgenden Arie: „Aus Liebe will mein Heiland sterben", „Erbarm es Gott" (nach der Geisselung!), „Ach Golgatha" und vor allem: „Am Abend, da es kühle ward" — die Kreuzesabnahme! Und all dieser grosse und weitverzweigte Apparat an Orchesterbegleitung, Chor- und Sologesang vereinigt sich zu einer einheitlichen grossen Wirkung in den „Chorälen", zu einer Betgemeinde, und mit dieser einfach schlichten Form übertrifft der Altmeister sogar jede andere, wenn auch noch so grosse Wirkung, die seine unbeschreiblich hohe Kunst in den Gesängen der „Tochter Zion" bereits hervorgebracht hat. Vernehmen wir nach der ängstlichen Frage der Jünger beim Abendmahl: „Herr, bin ich's" das allgemeine Bekenntnis: „Ich bin's, ich sollte büssen", oder „Ich will hier bei dir stehen" nach Petri des Verleugners, Schwur und das mitten in den Klagen auf Getsemane nach den Worten Christi „so geschehe dein Wille" mutig erklingende: „Was mein Gott will, g'scheh' allzeit", Gerhardts: „Befiehl du deine Wege", „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Wenn ich einmal soll scheiden", wie Mosewius sagt: „das erschütterndste und dabei ermutigende Tonstück des ganzen Kunstwerkes" — dann verstummt jedes Wort in anbetendem Staunen. — Noch müsste ich im einzelnen die wunderbare Kunst prüfen, mit der die Stimme des Evangelisten behandelt ist: wie sie, obwohl objektiv erzählend, dennoch durch tiefste Empfindung belebt wird („Und fingen an zu trauern", „Und legten die Hände an Jesum und griffen ihn", „und weinte bitterlich", „mein Gott, warum hast du mich verlassen"); noch müsste ich der wunderbaren musikalischen Darstellung Christi namentlich in der Abendmahlsszene gedenken, dessen Reden der zarte Klang der Saiteninstrumente begleitet und somit das göttliche Haupt des Dulders wie mit einem Glorienscheine umgibt; noch die meisterliche Charakterisierung aller handelnden Personen, des Judas, des Petrus, des Pilatus u. a., vor allem auch die der Chöre der treuergebenen Jünger, der aufrührerischen Priester und des wütenden Volkshaufens („Barabam", „lass ihn kreuzigen") rühmen, aber hierüber ist schon so viel Herrliches von den berufensten Bachkennern (ich erwähne besonders Mosewius, Spitta, W. Rust, Jadassohn)*) geschrieben worden, dass ich mich mit diesen Hinweis begnügen darf.

Auch über die Johannespassion kann ich mich kurz fassen. Diese noch in Cöthen geschriebene Passionsmusik wurde am Charfreitag 1723 zum ersten Male im Nachmittagsgottesdienste der Leipziger Thomaskirche aufgeführt und geriet ebenfalls in Vergessenheit. Erst nach der Wiederaufführung der Matthäus-Passion (1829) erstand auch die Johannespassion durch eine Aufführung in der Berliner Singakademie am 21. Februar 1833 zu neuem Leben. Das Werk trägt vielfach Spuren von Ueberarbeitungen, ist auch in textlicher Beziehung nicht so einheitlich entworfen wie die Matthäus-Passion (vielfach sind Textworte aus der von Händel, Telemann, Keiser und Mattheson komponierten Brockesschen Passion benutzt), im übrigen aber enthält es genau dieselben Grundformen. Die heutige Gestalt des Werkes stützt sich im wesentlichen auf die Neubearbeitung, die Bach für die Wiederaufführung im Jahre 1727 vornahm.

*) Prof. Dr. S. Jadassohn: Zur Einführung in Bachs Matthäus-Passion (Schlesische Verlagsanstalt, Berlin).

Doch besserte er auch noch bei zwei späteren Aufführungen an dem Werke herum. Der Hauptchoral der Johannespassion ist Stockmanns Passionslied „Jesu Leiden, Pein und Tod", eine lyrische Betrachtung des Leidens Christi, genau in der Art wie die Lieder: „O Lamm Gottes, hoch erhaben", „Als Jesus an dem Kreuze stund", „O Mensch bewein". Das letztgenannte Lied fand bekanntlich in der Matthäus-Passion Verwendung; „Jesu Leiden" in der Johannes-Passion — ein Beweis, wie Bach das Volkstümliche in seiner Kunst mit Vorliebe berücksichtigte und durch seine Kunst hob und verklärte. Abweichend von der Matthäus-Passion ist der abschliessenden Chorarie der „Tochter Zion": „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" noch der herrliche Choral angefügt „Ach Herr, lass dein lieb' Engelein". Er schliesst sich unmittelbar als ein allgemeines Gebet an den von der „Tochter Zion" in jenem Chore ausgesprochenen Wunsch an: „und bringt auch mich zur Ruh'".



Titelblatt der Hohen Messe (Kgl. Bibliothek in Berlin)

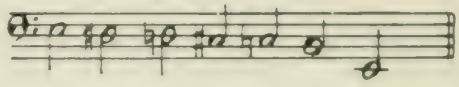
Während diese beiden Passionen jetzt ungemein populär geworden und überall, wo grössere Chorvereine existieren, zu hören sind, ist das erhabenst und geschrieb, an die Seite gesetzt werden konnte. Doch muss man bei dieser Zusammenstellung wohl bedenken, dass Liszt wie Beethoven, der ja jenen anregte, aus einer ganz anderen Gefühlssphäre heraus an den Messetext herantraten und ihn auch in einem ganz anderen Stile behandelten wie Bach. Letzteres liegt schon in der allgemeinen musikalischen Entwickelung begründet, die mit dem sogenannten „letzten Beethoven" bereits vollständig in die eigentliche Moderne eintrat. Ersteres besonders darin, das Liszt mit ganzer Seele und Beethoven wenigstens äusserlich dem Katholizismus angehörte, Bach aber durch und durch Protestant war. Nun scheint es, wie Albert Schweitzer in seinem vortrefflichen Buche über den Altmeister schreibt*), als ob letzterer hier eine wirklich katholische Messe schreiben gewollt hätte: „er bestrebt sich, das Grossartig-Objektive des Glaubens zur Darstellung zu bringen. Auch das Glanzvoll-Prächtige gewisser Hauptchöre mutet katholisch an. Und doch tragen andere Stücke wieder das subjektive, innerliche Wesen an sich, das den Kantaten

*) Albert Schweitzer: J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 685.

waltigste Werk, das Bach auf dem Gebiete der Kirchenmusik schuf, schon infolge seiner ungleich höheren Aufführungsschwierigkeiten immer noch etwas besonderes im Konzertleben geblieben. Es ist die grosse Messe in h-moll, die „Hohe Messe", Bachs Missa Solemnis, der später nur die Beethovensche und allenfalls diejenige, welche Liszt zur Einweihung des Graner Domes

eigen ist und das man als das Protestantische an Bachs Frömmigkeit bezeichnen könnte. Das Grossartige und das Innige durchdringen sich nicht; sie gehen nebeneinander her; sie lösen sich ab, wie das Objektive und Subjektive in der Frömmigkeit Bachs; darum ist die H-moll-Messe katholisch und protestantisch zugleich, und dabei so rätselhaft und unergründlich tief, wie das religiöse Gefühl des Meisters.

Natürlich lässt sich diese Riesenmesse für gewöhnlich ebensowenig im Kultus verwenden wie ihre Beethovensche Nachbarin. Bach selber benutzte aber Teile davon bei seinen Gottesdiensten in Leipzig. Die Anregung zu dem Werke war wieder einmal der katholische Hof in Dresden. Als Bach 1733 um die Verleihung des Prädikates „Hofcompositeur" einkam, fügte er seinem Gesuche die Stimmen zum Kyrie und Gloria bei. Sie wanderten indessen unbenutzt in die Dresdener Königl. Bibliothek. Die Weiterkomposition zog sich dann über die folgenden Jahre bis 1738 hin. Ihr liegt das regelrechte Ordinarium des römisch-katholischen Hochamtes zugrunde: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Diese fünf grossen Hauptstücke löste Bach aber in nicht weniger als 24 Einzelnummern auf. Davon sind die Chöre wieder die eigentlichen Monumente des Werkes.*) Sie bevorzugen die vor Bach als Norm übliche, bei Bach selber aber sonst seltene Fünfstimmigkeit des Vokalsatzes. Doch sind auch vier-, sechs- und achtstimmige Stücke da. Gegen die Chöre stehen die Solosätze erheblich an Wert zurück. Bach machte in diesen Arien und Duetten reichlich von den sogenannten obligaten Instrumenten Gebrauch, also von solchen, die aus dem Orchester heraus und gleichberechtigt neben die Singstimmen treten, solistisch mit ihnen konkurrieren. Hier ist bemerkenswert, dass eine solche obligate Solovioline im Tenorsolo des Benedictus auch von Beethoven und Liszt an gleicher Stelle verwendet wurde. Bach schöpfte für dieses sein kirchliches Hauptwerk auch hie und da aus anderen Quellen, indem er sowohl einige Intonationen des Gregorianischen Chorales als auch Stücke seiner eigenen, früheren Kantaten verwendete. Von dem berühmt gewordenen und später von Liszt zweimal zu Klavierstücken benutzten chromatischen Bassgange des Crucifixus:

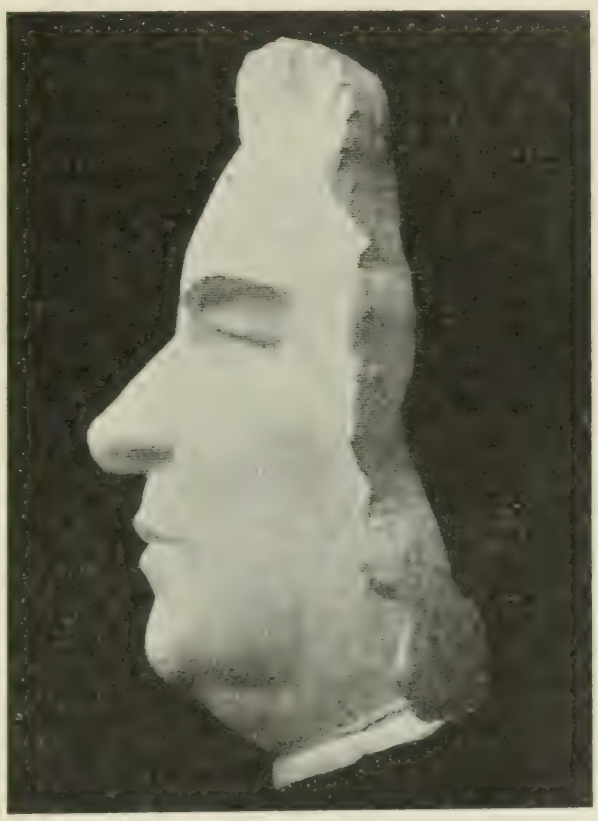


war ja hier schon früher einmal die Rede. Die autographe Originalpartitur der Hohen Messe ist heute im Besitze der Berliner Königl. Bibliothek. Das ist dem „einseitigen" Händel-Forscher Chrysander zu verdanken, der sie im April 1857 von Nägeli in Zürich kaufte, und zwar auf eigenes Risiko, nur um ihre Benutzung der Bach-Gesellschaft zu ermöglichen, die in ihrer berühmten Ausgabe der Werke einen ganz unzuverlässigen, ja irreführenden Druck bewerkstelligt hatte, nachher aber den Tatbestand falsch angab und nicht einmal den Namen des selbstlosen Forschers nannte.

Neben der Hohen Messe findet man noch eine Anzahl kleinerer Messen verzeichnet, die aber nur in einzelnen Messesätzen bestehen und ebenfalls mit dem katholischen Hofe in Dresden zusammenhängen. Meistens sind sie aus dem Kantatenbestande zusammenkomponiert. Eine Ausnahme bildet die in F-dur, die aber auch nur den ersten Hauptteil des Messetextes behandelt. Das einleitende Kyrie fugiert den Choral „Christe, du Lamm Gottes" und verwendet ausserdem noch eine gregorianische Melodiephrase.

*) Vergl. Dr. Leop. Schmidt: Zur Einführung in J. S. Bachs Hohe Messe in h-moll (Schlesische Verlagsanstalt, Berlin).

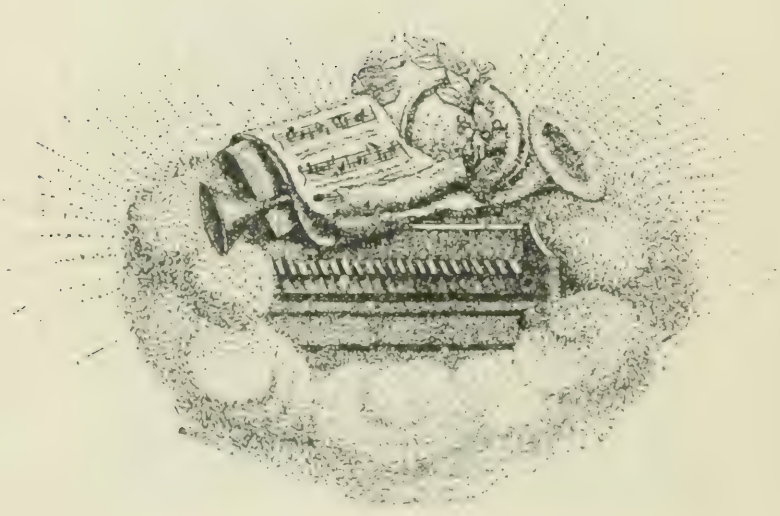
Gegenüber diesen Kompositionen des Messetextes weist eine andere lateinische Kirchenmusik auf den Leipziger Kultus. Dort wurde in den Abendgottesdiensten der grossen Feste nach der Predigt das Magnificat, der Lucas 1, 46 ff. stehende Marianische Lobgesang, aufgeführt. Bach komponierte ihn zweimal, indessen ist uns nur eine Komposition erhalten geblieben. Die aber gleich in zwei Gestalten, einer älteren in Es-dur und einer jüngeren in D-dur. Auch hier ist die textliche Vorlage in Chor- und Solonummern zerlegt. Zur Weihnachtszeit liess Bach ausserdem dazwischen noch Einlagen singen, die aber in der jüngeren Partitur keine Aufnahme mehr fanden. Sie fielen einem besonderen, kleinen Chore zu, der auf einer Nebenempore mit einem Positive (kleine Orgel) aufgestellt wurde. Das Orchester des Werkes ist glänzend, hat Flöten, Oboen, drei Trompeten und Pauken. Nicht zum geringsten wird die Schönheit und Wirkungsgrösse dieses Magnificat durch die präzise Knappheit der Chorfassung gefördert. Bach zeigt sich darin wieder in seiner höchsten Meisterschaft. Das andere, erst seit Mitte vorigen Jahrhunderts verschwundene Magnificat, das der Thomaskantor und Bach-Ausgabenredaktor Rust noch 1855 bei dem Berliner Kontrapunktiker Dehn gesehen hat, war übrigens nur eine Solokomposition für Sopran.



Joh. Seb. Bachs Totenmaske
(*Karl Alexander-Bibliothek, Eisenach*)

Werfen wir nun noch einen Blick auf Bachs Motetten, ehe wir die Revue seiner Werke abbrechen. Da sowohl in der Thomas- wie in der Nicolauskirche jeden Sonntag zwei Motetten gesungen wurden, eine zu Beginn des Vormittags und eine zu Beginn des Vespergottesdienstes, so wird Bach wohl mehr von dieser Gattung geschaffen haben, als uns erhalten geblieben ist. Fest steht aber auch, dass er hier meistens das singen liess, was seit langem gang und gäbe war. Dazu kommt, dass drei von den überlieferten sechs Motetten für Begräbnisfeierlichkeiten bestimmt gewesen waren. Die sechs echten heissen: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ — „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ — „Jesu, meine Freude“ — „Fürchte dich nicht“ — „Komm, Jesu, komm“ — „Lobet den Herren, alle Heiden“. Davon haben wir die ersten beiden in Autographen, die anderen in Abschriften. Im Satze sind die erste, zweite, vierte und fünfte doppelchörig. In der Form werden die meisten mehrteilig, was bei der fünfstimmigen dritten sogar zu elf Sätzen (Variationen des Chorales) führt. Ob nun diese kunstvollen und schwierigen Gebilde a cappella oder mit Begleitung gesungen werden müssen, darüber war immer Meinungsverschiedenheit. Nun gab es aber zu Bachs Zeit in Deutschland keinen reinen A-cappella-Stil; a cappella hiess vielmehr der Chorgesang, in dem die Begleitung

nicht selbständig auftrat, sondern sich bloss auf das Mitspielen der Singstimmen beschränkte. Zu der zweiten Motette sind ausserdem die so gehaltenen Instrumentalstimmen (Orchester und Orgel) und zwar im Autographe des Komponisten überliefert. Auch innere, im Stile und Satze der Motetten selber liegende Gründe sprechen für die instrumentale Stütze, die zum mindesten in der Orgel bestehen sollte. Wenn man die heute so beliebt werdende „historische Treue“ wahren will, muss man übrigens auch die Choräle in den Passionen akkompagnieren lassen und daran nicht durch die Tatsache irre werden, dass unsere modernen grössen Chöre eines wirklichen A-cappella-Gesanges längst wieder fähig geworden sind.



ANHANG

Systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs

I. Vokalmusik

A. Geistliche

1. Die grosse Messe in h-moll; die vier sogenannten kleinen Messen (grösstenteils aus Kantatenstücken gebildet); die vier Sanctus; das Magnificat in D-dur.
2. Die beiden Passionen nach Matthäus und Johannes.
3. Die 198 Kirchenkantaten (darunter die fünf unvollständigen und das sogen. Himmelfahrtsoratorium); das Weihnachtsoratorium; das Osteroratorium; die Trauerode; die sechs Motetten.
4. Die 75 geistlichen Sologesänge aus dem 1736 von Schemelli, Schlosskantor in Zeitz, herausgegebenen Gesangbuche; ferner zwei von den drei „Arien" aus Anna Magdalene Bachs „Notenbuche".

B. Weltliche

1. Die Tabakspfeifenarie aus dem genannten „Notenbuche".
2. Weltliche Kantaten: Jagdkantate „Was mir behagt, ist nur die munt're Jagd" (Weimar 1716); Geburtstagskantate für Sopran und Bass „Durchlaucht'ster Leopold" (Cöthen); „Mit Gnaden bekröne der Himmel" (Cöthen); Huldigungskantate „Steigt freudig in die Luft" (Leipzig 1726, zuerst für Cöthen komponiert, dann zur Geburtstagskantate „Schwingt freudig euch empor" und 1733 abermals als studentische Geburtstagshuldigung für einen Rechtsprofessor mit dem Texte „Die Freude regt sich" benutzt); Hochzeitskantate für Sopran „Weichet nur, betrübte Schatten"; „Der zufriedengestellte Aeolus" (Leipzig 1725, für eine studentische Veranstaltung, 1734 als Krönungskantate „Blast Lärmen, ihr Feinde" benutzt); „Vereinigte Zwietracht" (Leipzig 1726, für einen akademischen Festakt, später nochmals mit dem Texte „Auf, schmetternde Töne" für den Namenstag des Königs benutzt); die bürgerliche Hochzeitskantate „Vergnügte Pleissenstadt" (Leipzig 1728); „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" und die Kaffeekantate „Schweiget stille, plaudert nicht" — beide ca. 1732, Leipzig; die Sopranкantate „Von der Vergnügsamkeit" (gleiche Zeit, vielleicht für Anna Magdalena geschrieben); das Dramma per Musica „Hercules auf dem Scheidewege" (Leipzig 1733, zum Geburtstage des jungen Kurprinzen; „Glückwunschkantate auf einen sächsischen Prinzen"); „Tönet, ihr Pauken" (gleiche Zeit: „Dramma per musica der Königin zu Ehren"); Huldi-

gungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (beim Besuche des Königspaares am 5. Oktober 1734, auf dem Marktplatze in Leipzig aufgeführt); Geburtstagskantate „Schleicht, spielende Wellen“ (zwei Tage später); Huldigungskantate für einen Emporkömmling in Wiedenau „Angenehmes Wiedenau“ (1737); „Mer hahn en neue Oberkeet“ (30. Aug. 1742, als ein Kammerherr sein Lehen Kleinzschocher antrat, im Charakter der Dorfmusik); bürgerliche Hochzeitskantate „O holder Tag“ (aus Bachs letzter Zeit, nachdem zur Kantate „O angenehme Melodei“ umgedichtet); zwei italienische Kantaten, eine für Bass und Klavier „Amore traditore“ und eine für Sopran „Non sa che sia dolore“.

Von diesen weltlichen Kantaten wurde vieles in die Kirchenkantaten hinübergeleitet, andererseits wurde auch wieder manches für sie aus bereits vorhandenen, anderen Kompositionen genommen. So musste z. B. für „Vereinigte Zwietracht“ das erste Brandenburgische Konzert herhalten, wie andererseits „Tönet, ihr Pauken“ und „Die Wahl des Hercules“ ins Weihnachtsoratorium übergegangen sind.

II. Instrumentalmusik

A. Für ein Instrument

1. Orgelwerke: 6 Sonaten (Trios), 18 grosse Präludien und Fugen, 23 weitere Präludien, Fugen, Fantasien (darunter die Passacaglia, Canzona, das Allabreve und Pastorale), 8 kleine Präludien und Fugen, 3 Toccaten, 77 grosse Choralvorspiele, das „Orgelbüchlein“, 4 grosse Choralvariationen, 4 Konzerte nach Vivaldi, Fragmente, Varianten, apokryphe Stücke.
2. Klavierwerke: je 15 zwei- und dreistimmige Inventionen (Symphonien), 7 Partiten, je 6 französische und englische Suiten, das italienische Konzert, die Aria mit 30 Variationen (Goldbergsche), 7 Toccaten, zweimal je 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten (das Wohltemperierte Klavier), 6 grosse Präludien oder Fantasien mit Fugen (darunter die „chromatische Fantasie“), 18 kleine Präludien, 12 einzelne Fugen und Fugetten, 4 Präludien mit Fugetten, 7 einzelne Präludien und Fantasien, 3 einzelne Suiten; 16 Konzerte nach Vivaldi, 4 Arbeiten nach Reinken und Erselius; eine Anzahl weiterer, einzeln stehender, originaler Werke (Variationen, Sonate, Capricci, Duette, Präludien, Menuette etc.); Varianten, Fragmente und apokryphe Stücke.
3. Werke für Streichinstrumente: je 3 Sonaten und Partiten für Violine; 6 Suiten für Violoncell.

B. Für zwei und drei Instrumente

1. Drei Sonaten für Klavier und Flöte; drei Sonaten für Flöte und Continuo (bezifferten Klavierbass); sechs Sonaten für Klavier und Violine (Trios); eine Suite für Klavier und Violine; eine Sonate für zwei Violinen und Continuo (bezifferten Klavierbass); eine Sonate für Flöte, Violine und Continuo; Sonate und Fuge für Violine und Continuo; eine Sonate für Klavier und Violine; drei Sonaten für Klavier und Viola da gamba; 4 Inventionen für Violine und Cembalo (Klavier).

C. Für grössere Besetzung

1. Sieben Konzerte für Klavier mit Begleitung (Streichinstrumente und Continuo); drei Konzerte für zwei Klaviere mit Begleitung; zwei Konzerte für 3 Klaviere mit Begleitung; ein Konzert für 4 Klaviere mit Begleitung.
2. Zwei Konzerte für eine Violine mit Begleitung (Streichinstrumente und Continuo); ein Konzert für 2 Violinen mit Begleitung; ein Konzert für 4 Violinen mit Begleitung.
3. Die sechs Brandenburgischen Konzerte:
   F-dur für 2 Hörner, 3 Oboen, Fagott, konzertante Quartgeige, Streichinstrumente und Cembalo;
   F-dur für konzertante Trompete, Flöte, Oboe und Violine, Streichinstrumente und Cembalo;
   G-dur für je 3 Violinen, Violen, Violoncelle mit Cembalo (Continuo);
   G-dur für konzertante Violine mit Begleitung (2 Flöten, Streichinstrumente und Cembalo);
   D-dur für Klavier, Flöte und Violine mit Begleitung (Streichinstrumente und Cembalo);
   B-dur für je 2 Violen und Gamben, Violoncell und Cembalo.

4. Vier Suiten (Ouvertüren) für Orchester:
   C-dur für 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Cembalo;
   h-moll für Traversflöte, 2 Violinen, Viola und Cembalo;
   D-dur für 3 Trompeten, 2 Pauken, 3 Oboen, 2 Violinen, Viola und Cembalo;
   D-dur für 3 Trompeten, 2 Pauken 3 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Cembalo.
5. Sinfonia (F-dur) für 2 Jagdhörner, 3 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Cembalo; Symphoniesatz für konzertante Violine, 3 Trompeten, 2 Pauken. 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Cembalo; Konzert für Flöte, Violine und Klavier mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo.

Bei dieser Aufstellung wurden die Stücke der „Kunst der Fuge“ und des „Musikalischen Opfers“ nicht noch einmal berücksichtigt, die weltlichen Kantaten aber einzeln angeführt, weil sie (laut Vorwort) im Texte nur ausnahmsweise behandelt sind.

Die uns erhalten gebliebenen Werke J. Seb. Bachs wurden durch die ad hoc gegründete Bachgesellschaft in einer monumentalen Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig publiziert, während man sich bis dahin wesentlich auf die von C. F. Peters in Leipzig unternommene und bezüglich der Vokalwerke auf die Klavierauszüge beschränkte stützen musste. Nachdem die Bachgesellschaft ihr Riesenwerk in 46 Jahrgängen vollendet hatte, löste sie sich mit des Jahrhunderts Wende auf und machte der jetzt bestehenden „Neuen Bachgesellschaft“ Platz, deren Daseinszweck nunmehr die praktische Ausnutzung und Belebung des gewonnenen Materials ist. Dazu dienen die verschiedenen Orts abgehaltenen Bachfeste, neue Ausgaben der Werke, Bachjahrbücher u. dgl. m. Diese „Neue Bachgesellschaft“ hat auch das Geburtshaus in Eisenach erworben und zu einem Museum eingerichtet. Mitglied der Gesellschaft kann jeder Musikfreund werden.

J. S. Preuss, Königl. Hofbuchdr., Berlin S. 14, Dresdenerstrasse 43

ML
410
B1R3

Reimann, Heirich
Johann Sebastian Bach

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 01 19 12 022 8